العنوان: اللعب الطفولي التمثيلي بين التجسيد والتشخيص في مسرح الطفل

المصدر: مجلة كلية التربية

الناشر: جامعة الإسكندرية - كلية التربية

المؤلف الرئيسي: السعيد، راندا حلمي

المجلد/العدد: مج24, ع1

محكمة: نعم

التاريخ الميلادي: 2014

الصفحات: 189 - 244

رقم MD: 819164

نوع المحتوى: بحوث ومقالات

قواعد المعلومات: EduSearch

مواضيع: مسرح الطفل، ألعاب الأطفال، التربية الفنية

رابط: http://search.mandumah.com/Record/819164

اللعب الطفولى التمثيلى بين التجسيد والتشخيص فى مسرح الطفل

د. راندا حلمى السعيد *

المقدمة:

إذا كان المسرح قد ارتبط فى نشأته القديمة عند اليونان بالممثل، قبل أن يرتبط بالنص المسرحى، حيث أن فكرة وجود مؤلف مسرحى، لم تكن قد ظهرت بعد، كما نعرف أن الطفل فى مرحلة ماقبل المدرسة، يتلقى معلوماته ويتعرف عليها بوسيط مطبوع تحتل فيه الصورة مساحة أكبر من الكلام، فإن الكلام عن مسرح الطفل، يجب أن ينطلق من فن التمثيل قبل التأليف المسرحى، وكذلك لأن أول مسرح للطفل هو لعب الطفل نفسه.

يعد اللعب استراتيجية فاعلة من استراتيجيات التعلم، وذلك لما تقوم عليه تلك الاستراتيجية من حفز عمليات التعلم، بشكل يصبح فيه المتعلم مشاركاً بشكل فاعل، ومن ثم يعتمد اللعب كأسلوب تعليمى على إيجابية الفرد، وأدائه وتفاعله، ومن ثم تعلمه، فاللعب كأسلوب للتعليم يعتمد على المشاركة أكثر مما يعتمد على التقليد.

إن ارتباط اللعب بعمليات التعلم الخاصة بتنمية القدرات العقلية والنفسية والعاطفية، التى تساعد على نمو الشخصية وتكوينها، فإن اللعب لايخلو من الشكل الدرامى، الذى يعنى الأداء الذاتى المتمثل فى الرغبة فى اكتشاف الحياة والذات، ففى لعب الطفال توجد لحظات

* مدرس علوم المسرح بقسم العلوم الأساسية كلية رياض الأطفال جامعة دمنهور

يقوم فيها الطفل بتمثيل الشخصيات، ولحظات أخرى يقوم فيها بتمثيل الأفعال والمواقف.

وهناك دائماً العنصر التمثيلى فى هذا اللعب الطفولى، الذى يتطور مع تطور اللعب من اللعب الإيهامى الاندماجى إلى اللعب التشخيصى الإدعائى، ومن اللعب الشخصى إلى اللعب الجماعى.

فعادة مايحتوى اللعب على ملمح درامى، وذلك لاحتوائه على عنصر الخيال والتخيل والتقليد ولعب الأدوار وتبادلها، فضلاً عن التناول الرموزى فى محاكاة المواقف والأفعال والأشياء، وارتباط هذا التناول بالجانب العاطفى والانفعالى، الذى يمنح اللاعب خبرة بديلة عن المواقف والمشاعر المصاحبة لتلك الأفعال.

وإذا كان المسرح فى شكله التقليدى الأرسطى، يعتمد على (المحاكاة) عن طريق عنصرى الاندماج والإيهام، فإن الطفل مندمج بطبعه، مصدق لكل مايرى فى مراحله الأولى، ففى لعبه الإسقاطى الإيهامى يكون مندمجاً فى لعب الدور ومعايشته، مجسداً له.

وكذلك يكون الطفل مشخصاً للدور، إذ يأخذ لعبة التمثيلى شكلاً إدعائياً، عن طريق الأداء المتعدد وتبادل الأدوار، وتطوير الأشياء المألوفة حوله، واستخدامها وتوظيفها بشكل يختلف فى كل مرة بأختلاف الموقف التمثيلى.

وإذا كانت التلقائية والخيال فى المسرح، هما الأساس الذى يرتكز عليه فن الممثل عامة سواء كان تجسيداً أو تشخيصاً للدور، فهما الركيزة الأساسية فى الإبداع، وهما أيضا البذرة الخصبة، التى توجد عند الطفل بفطرته.

وقد يكون تجسيد الممثل للشخصية نوعاً من إعادة التصوير، وقد يكون تجسيداً لصفات الشخصية الداخلية والخارجية، وهو ماعرف بمدرسة التمثيل الاندماجى، حيث يعايش الممثل الشخصية معايشة

أقرب ماتكون إلى حقيقة تلك الشخصية، أما ماعرف بمدرسة التمثيل التشخيصى، حيث يعيد الممثل تصويرا لصفات الخارجية للشخصية، مرتكزاً على الحركة الجسدية أو مرتكناً على الصوت فى الاتجاه الصوتى فى المدرسة التشخيصية.

ولكى نستطيع التعرف على أى المدارس أنسب فى التمثيل فى مسرح الطفل، لابد لنا من إطلالة على أهم الأسس التى ترتكز عليها أهم مدرستين فى التمثيل (التجسيد، التشخيص) ومدى اقترابها من طبيعة الطفل خلال لعبه، والكشف عن الشكل الدرامى للعب بأشكاله المختلفة، وعلاقتها أيضا بالتعليم والتوجيه، وهل لهما علاقة مباشرة بلعب الطفل نفسه، ثم الكشف عن انعكاساتها فى مسرح الطفل، وفى تحقيق القيمة التعليمية والترفيهية والتربوية لجمهور الطفل.

أهمية البحث :

نظراً لندرة الدراسات النقدية بشكل عام، والأكاديمية بشكل خاص، التى تتناول الإبداع المسرحى المقدم للطفل، فقد رأيت أنه من الأهمية التعرض للأسس، التى ابنى عليها أهم مدرستين فى التمثيل وعلاقتهما باللعب الطفولى، والتعرض بالتحليل والنقد لفنون العرض المسرحى للطفل من حيث التشخيص أو التجسيد، لتوصيل الرسالة الفكرية والجمالية للعرض المسرحى.

فالممثل فى مسرح الطفل له أهمية كبرى، فطبيعة المتلقى، تفرض على الممثل هنا شروطاً تقنية وشخصية ومعرفية ربما لايتطلبها منه مسرح الكبار.

أهداف البحث :

- كشف العلاقة بين لعب الطفل والتجسيد والتشخيص المسرحى.
- توظيف كل من التجسيد والتشخيص فى مسرح الطفل.

- التعرف على أنسب المدارس المسرحية للتمثيل فى العروض المقدمة للطفل.

إشكالية البحث :

تتمثل إشكالية فى الربط بين اللعب الطفولى التمثيلى وبين التجسيد والتشخيص المسرحى، ومدى اقترابها من طبيعة الطفل خلال لعبة، والكشف عن الشكل الدرامى للعب بأشكاله المختلفة، وتوظيفه فى مسرح الطفل، للتوجيه والتعليم، ثم الكشف عن انعكاساته فى مسرح الطفل، وفى التعرف على أنسب المدارس المسرحية للتمثيل فى مسرح الطفل . المدرسة الاندماجية أم المدرسة التشخيصية فى التمثيل ، أم التوازن بين الاتجاه التشخيصى والاندماجى هو الأنسب للتقديم فى مسرح الطفل. كما أننى خلال عملى فى مجال المسرح عامة والطفل خاصة، والتعرض للدراسات السابقة فى المجال – على حد علم الباحث– وخلال عرض الموضوع على (خبراء)* فى مجال المسرح، وجدت أن أحداً لم يتعرض لهذه الدراسة.

وفى سبيل دراسة القضية الرئيسة التى يتعرض لها البحث، تبرز إشكالية البحث التى تتمثل فى محاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ماهى أنسب المدارس للتمثيل فى مسرح الطفل ؟
- هل هناك علاقة بين مدرستى الاندماج والتشخيص المسرحى ولعب الأطفال؟
- ماهى التقنيات التى يتطلبها المتلقى الطفل من الممثل ؟ سواء كان مجسداً أو مشخصاً للشخصية المصورة ؟

* ا.د. أبو الحسن سلام – أستاذ مناهج الاخراج والتمثيل المسرحى- قسم المسرح – كلية الآداب- جامعة الاسكندرية.

وسيحاول البحث أن يجيب عن هذه التساؤلات ، خلال الربط بين هذه المدارس المسرحية وطبيعة الطفل، وخلال التطبيق على نماذج التجسيد والتشخيص المسرحى فى مسرح الطفل.

منهج البحث :

يستخدم الباحث المنهج الوصفى التحليلى لملائمته لموضوع الدراسة.

مجال البحث : التمثيل للطفل

مصطلحات البحث :

اللعب الطفولى التمثيلى :

يقول (أبو الحسن سلام) [١] " يتخذ اللعب الطفولى التمثيلى صفة اسقاطية فى مرحلة نمو الطفل المبكرة، حيث يكون وسيلة لتفريغ شحنة من الطاقة المكبوتة، وهى تمثل رغبة تلقائية أو شبه غريزية ، للاعلان عن وجوده، كما تعد لونا من الوان التنفيس عن شىء لايرضى عنه، وهروباً منه عن طريق التخيل أو الخيال المقلد

ويعرفه (بيتر سليد) [٢] " على أنه دراما يستخدم فيها الطفل عقله، وفى هذا النوع يستخدم الكنوز ". أى مجموعة اللعب التى أهديت له، فأصبحت ملكية خاصة به.

ويرى (بياجيه) [٣]، " أن لعب الدور وتمثيله فى لعب الأطفال الايهامى، يتطور عبر مراحل النمو من مرحلة الاندماج المرتبط بالجانب العاطفى الانفعالى، إلى مرحلة الادعاء والتظاهر، ومن ثم تبادل الأدوار،

---

(١) أبو الحسن سلام (د)، مسرح الطفل – الاسكندرية – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- ٢٠٠٤ ص ٣١.

(٢) بيتر سليد – دراما الطفل – ترجمة كمال زاخر لطيف- الاسكندرية- منشأة المكعارف ١٩٨١ ص ٤

(٣) مقتبس فى : جوليان هوليتون – اتجاهات جديدة فى المسرح – ترجمة أمين الرباط وسامح فكرى – القاهرة- مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون ١٩٩٥.

وهو ينم عن نمو عقلى، أى الانتقال من التفكير المادى المحسوس إلى التفكير التصورى واستخدام الرموز".

التجسيد: أى الاندماج والمعايشة وهو كما يعرفه (أبو الحسن سلام) [٤] "حالة من حالات الاخلاص فى أداء مهمة مختارة ومحبوبة ، إذ يستمتع المندمج استمتاعاً يعزله عن العالم المحيط فترة اندماجه، وهو حالة من حالات التجسيد وهو الأخلاص الاخلاص للمهمة نفسها " ، وهى ركيزة فن الممثل فى الاتجاه المعايش بالتجسيد عن طريق الايهام.

ولايفرق (بيتر سليد) [٥] " بين الاندماج والانهماك، حيث يرى الانهماك والاندماج الكامل فيما يقوم به الفرد " وهو يظهر عند الطفل فى عملية الرفيق الخيالى، بدليل أن الطفل يمتنع عن اللعب، إذا شعر بمراقبة من الكبير أو محاولة التدخل فى اللعب.

ويرى (أحمد زكى) [٦] " أن الطفل فى مراحل عمره المبكرة يفتقد عنصر الإيهام، حيث تتشابك قوى الاستدلال مع الخيال، وحيث يكون عالم الاحلا م لايمكن تمييزه عن عالم الواقع".

ويرى (سليد) [٧] "أن الدراما تعمل على تحقيق التوازن بين الخيال والواقع".

التشخيص : وهو الاتجاه المسرحى الذى يرفض الايهام والاندماج المسرحى، وهو عكس التجسيد (وهو الاتجاه الملحمى) الذى بلورته نظرية (بريخت).

يقول (أبو الحسن سلام) [٨] " إذا كان الاتجاه الملحمى مبطلاً لعنصر الإيهام سالبا لدور الاندماج، لذلك وجد بديلاً عنه الا وهو إثارة

(٤) أبو الحسن سلام – مسرح الطفل- نفسه ص ٦٥.
(٥) بيتر سليد- دراما الطفل – نفسه ص ٦.
(٦) أحمد زكى – المخرج والتصور المسرحى- القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ ص ١٣٠
(٧) بيتر سليد – نفسه ص ١٨.

المتعة عن طريق الدهشة، حتى يحقق الاقناع، بديلاً عن التأثير العاطفى.

وقد استخدمه (بريخت) ليحقق عنصر التغريب "بهدف احداث الدهشة التى يعقبها وعى، الذى يؤدى الى التغير بديلاً عن الاندماج الارسطى فى نظرية المحاكاة ، التى تؤدى الى التطهير الذى وصفه فى نظرية الحكى"[٩].

حيث أن الطفل فى مرحلة لعبه الاندماجى ومع تطور نموه العقلى يتخلص من مرحلة المحاكاة الاندماجية، ليصل الى التشخيص أو مرحلة الادعاء أو التقليد للشخصية.

اللعب الطفولى :

تعددت الآراء والتعريفات حول مفهوم (اللعب)، من حيث أنه نشاط فطرى تلقائى حر يعد غاية فى ذاته، أو كونه نشاط قد تنتج عنه قيم نفعية هادفة، أو من حيث أنه نشاط قد يكون موجه ومنظم يسعى إلى اهداف نفعية. فضلاً عن المتعة والتسلية، بالرغم من تعدد الاختلافات حول مفهومه، إلا أنه هناك اتفاق فى كونه يجلب المتعة واللذة، التى قد ترتبط بمتعة الاكتشاف والمعرفة، ومن ثم النمو والارتقاء.

يعرف (شارلى شابلن) اللعب على أنه " نشاط يمارسه أفراد فى صورة فردية أو جمعية بغية الاستمتاع ودون أى دافع آخر "[١٠].

ويعرفه (فرديك شيلر) " بأنه تعبير عن الطاقة الفائرة، أنه أصل كل الفنون، فالتجربة الإساطيقية أو الفنية تتشابه مع اللعب، الذى نقبل

---

(٨) أبو الحسن سلام – نفسه ص٥٦.

(٩) بيرتولد بريخت- نظرية المسرح الملحمى- ترجمة – جميل نصيف (د) – بيروت- لبنان- عالم المعرفة د/ت ص ١٩٤.

(١٠) مقتبس فى : فاروق السيد عثمان: "سيكولوجية اللعب والتعلم". القاهرة. دار المعارف ١٩٩٥ ص ٤٩

عليه بكل قوانا ويشغل أفئدتنا وعقولنا ونشعر خلالهما بتكامل ذواتنا، وزوال الفاصل، الذى يفصل عالمنا المادى عن عالمنا الروحى، وبذلك تتحقق السعادة والارتياح، الذى نشعر به فى حضرة العمل الفنى"[١١].

كما يرى (فرويد) " إن اللعب والتخيل يكشفان عن الحياة الداخلية للفرد، وإسقاط للرغبات، وإعادة تمثيل الصراعات، والأحداث المؤلمة للسيطرة عليها"[١٢].

كما يعرفه العالم الأمريكى (هارزى) على أنه " عملية التفريغ جسدى"[١٣].

وبالرغم من الآراء التى نظرت إلى اللعب باعتباره نشاط تلقائى فطرى، يستهدف المتعة فى ذاتها، تلك المتعة التى قد تكشف عن سلوك الأفراد والجماعات، وعن الصدامات النفسية الداخلية، فإن هناك آراء نظرت إليه باعتباره عاملا من عوامل النمو والارتقاء، يسعى إلى التكامل النفسى والذهنى والجسدى.

فنجد (جود) يعرف اللعب على أنه " نشاط موجه أو غير موجه، يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة، ويستغله الكبار، ليسهم فى تنمية سلوكهم وشخصياتهم بأبعادها المعرفية والجسمية والوجدانية"[١٤].

(١١) مقتبس فى : سوزانا ميلر : " سيكولوجية اللعب". ترجمة حسن عيسى . عالم المعروفة ع ١٢٠- الكويت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٧ ص ١١-١٢.

(١٢) مقتبس فى : أحمد حمدى محمود : ماوراء الفن ". القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص٤٦.

(١٣) مقتبس فى : عبلة عزمى: " لعبة الطفل" القاهرة. المركز القومى لثقافة الطفل ١٩٩٦ ص ١١.

(١٤) فاروق السيد عثمان " سيكولوجية اللعب والتعلم" سبق ذكره ص ٤٠

كما نجد نظرية (جان بياجيه) تهتم باللعب بوصفه نشاطاً مهماً وأساسياً فى عمليات النمو العقلى والذهنى حيث ترى " أن اللعب هو أساس كل الأشكال العليا فى الأنشطة العقلية"[١٥].

وربما كانت هذه الآراء تطوراً طبيعياً لنظرية التدريب على المهارات، التى ناد بها (كارل جروس) " عن لعب الحيوانات ، لعب الإنسان، التى يرى فيها أن اللعب نوع من تدريب المهارات اللازمة للحياة، وهو غريزة تستخدم لتدريب الغرائز، التى ينتفع بها فى الحياة، فالمران يفيد فى حياة البالغين، فهناك عناصر مكتسبة فى اللعب، فهدف اللعب هو إعداد الشاب الفرد لمواجهة مشكلات الحياة. [١٦]"

وترى (سلوى عبد الباقى) " إن اللعب ربما يكون هو النشاط الأساسى للطفل، وربما يتحقق عن طريقه مفهوم الديالكتيك، الذى يحقق التواصل بين ذات وذات أخرى"[١٧].

مما سبق نستطيع القول إن ماهية اللعب الذى يعد النشاط الأساسى الأول للطفل الذى يدفعه إلى الفعل ومشاركة أطفال آخرين، يترتب على هذا الفعل الفطرى، أن يشارك الأطفال الآخرين فى الاتفاق والاختلاف، خلال أداء هذه اللعبة أو تلك، مما يخلق حالة من حالات الجدل، يسودها مساحة من الاتفاق والاختلاف تنجح بطبيعتها فى تحقيق حالة من حالات التواصل بين الأطفال.

كما أن معظم الآراء التى دارت حول اللعب، قد ارتطبت بدور اللعب فى تطور نمو الفرد وتدريب مهاراته وتنمية قدراته المختلفة، التى تؤهله وتساعده فى الاستمرار وممارسة الحياة، سواء كانت مرتبطة

---

(١٥) نفسه ص ٤٦

(١٦) عبلة عزمى : " لعبة الطفل " سبق ذكره ص ١١

(١٧) سلوى محمد عبد الباقى (د) " اللعب بين النظرية والتطبيق – الاسكندرية– مركز الاسكندرية للكتاب ٢٠٠١ ص٥.

بالنواحى الحركية أو العقلية، أو كانت مرتبطة بالنواحى الاجتماعية والانفعالية.

ومن ثم فإن اللعب قد ارتطب بعمليات التعلم التى تحدث تلقائياً خلال اللعب. فالتعلم هو نوع من تعديل السلوك يقوم به الفرد بنفسه، دون تدخل أو توجيه من أجل تحقيق التوازن أو التكيف مع
العالم الخارجى، ومن أجل إشباع حاجاته ورغباته "فالتعلم هو التغيير الذى يحدث نتيجة للخبرات، التى يمر بها الفرد"(١٨).
كما أنه " تغيير فى الأداء و يحدث تحت شروط الممارسة "(١٩).

وفى مرحلة ماقبل المدرسة يبدأ الطفل فى التعلم خلال اللعب، فهو يبدأ التعلم وهو يلعب، فللعب يعد مدخلاً أساسياً لنمو الطفل عقلياً ومعرفياً، فضلاً عن نموه اجتماعياً وانفعالياً، وخلال محاكاة الطفل المباشرة للشخوص يتعلم اللغة وخبرات الحياة المتنوعة، بطريقة تلقائية، تنمى لديه حب الاستطلاع والدهشة، وتزوده بانطباعات عديدة عن العالم المحيط به.

" فاللعب نشاط فطرى يقوم به الكائن الحى، لكى يتعرف خلاله على نفسه، فيدرك مايتمتع به من استعدادات، كما يتعرف على البيئة من حوله، ومايتمتع به من خصائص وصفات"(٢٠). كما نجد (بيتر سليد) يعرف اللعب على أنه " سلوك فطرى وحيوى فى حياة الصغير، أنه ليس ذلك النشاط الذى ينم عن الكسل والتعطيل، لكنه النشاط الذى يعبر عن

(١٨) ريموندجى كورسينى وآخرون : " نظريات التعلم " – دراسة مقارنة – ج٢– عالم المعرفة– الكويت– المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – ديسمبر ١٩٨٦ ص٩.

(١٩) نبيل سليم على : " الدراما عند الطفل وفن الأطفال ". مجلة الفنون – القاهرة– ع ٢٦. دار المعارف ١٩٨٥ ص ٥٦

(٢٠) نفسه ص ٥٧

طريقة الطفل فى التفكير والاسترخاء والعمل والتذكر، والإقدام، والاختيار، والإبداع، إنه فى الواقع الحياة ذاتها"[٢١].

واللعب لايفارق الطفل فى كل مراحله الغريزية والوجدانية والإدراكية، فالطفل واللعبة تؤامان، فهو بالنسبة للطفل بمثابة (بروفة) لتعامل الكبار بعضهم بعضاً وهو نوع من التمثيل، وهو تمثيل تشخيصى، إذ يتوقف عند تصوير بعض الصفات الخارجية للشخصية، وفيه نوع من المبالغة، إذ هو تمثيل شبيه فى حركته بحركة العروسة فالعروسة داخلها طفل، والطفل داخله عروسة، لذلك فإنه يجد نفسه فى اللعب معها، ومن ثم فإن لها دوراً مؤثراًُ فى عروض الطفل المسرحية.

وبالرغم من تعدد أنواع اللعب وأشكاله من الألعاب الإيهامية التمثيلية والألعاب الشعبية والألعاب التركيبية والثقافية والرياضية... فإن (بيتر سليد) يرى " أن اللعب الدرامى القائم على الشكل الإيهامى والتمثيلى، هو أساس تعلم جميع الألعاب المختلفة وإجادتها، وهو أيضاً أساس تعلم الفنون والهوايات، وعليه يتوقف نمو القدرات العقلية والمعرفية والنفسية والحركية، وأن أى لعب لايخلو من الشكل الدرامى الذى يعنى الفعل والنضال، من أجل اكتشاف الحياة والنفس عن طريق المحاولات النفسية والانفعالية، وعن طريق التدريب المتكرر، ففى اللعب توجد لحظات يقوم فيها الطفل بتمثيل الشخوص، ولحظات أخرى بتمثيل المواقف"[٢٢].

وإن اللعب الإيهامى الذى يقوم به الطفل فى مراحله المختلفة، خاصة مرحلة ماقبل المدرسة، يعد ضرورة عن ضرورات نمو الطفل

([٢١]) بيتر سليد " دراما الطفل" ترجمة : كمال زاخر لطيف – الاسكندرية– منشأة المعارف ١٩٨١ ص١

([٢٢]) نفسه ص ٥٣

وارتقائه، فضلاً عن أنه وسيلة من وسائل التربية الحديثة، التى تعتمد على تنمية قدرات الخلق والابتكار وتشجيع التفرد والأصالة، عن طريق المشاركة الفاعلة من جانب الطفل.

ومن ثم فإن اللعب على اختلاف أنواعه، يحتوى على عنصر درامى، وبالرغم من تطور طبيعة اللعب مع تطور نمو الطفل، فإن اللعب الإيهامى القائم على الخيال وتمثيل المواقف والأحداث ولعب الأدوار وتبادلها، يتسع ليشمل مراحل نمو الطفل المختلفة، ويتطور بتطور نموه وازدياد خبراته.

ولكل مرحلة عمرية خصائص نمو خاصة بها تميزها عن غيرها، وهى تعمل على وضوح الفروق الفردية بين أفرادها، وإن كانت لاتبدو واضحة فى مرحلة الطفولة المبكرة، حيث أن النمو الجسمى والعقلى عادة مايكون متقارباً فى هذه المرحلة.

يقسم علماء النفس مراحل النمو عند الطفل إلى :

١- مرحلة الطفولة المبكرة، من العام والنصف الأول من حياة الطفل وحتى حوالى السادسة، وهى مرحلة الخيال الذاتى واللعب الإيهامى.

٢- مرحلة الطفولة المتأخرة، وهى من السادسة وحتى الثانية عشر، وهى مرحلة (الخيال المنطلق واللعب الجماعى).

٣- مرحلة المراهقة: وتبدأ من الثانية عشر إلى الحادية والعشرين، وهى مرحلة الارتباط بالواقع والبحث عن المثل الأعلى والقيم[٢٣]. وهذه المرحلة يتجه فيها اللعب إلى الشكل الحركى الرياضى، ويعمل على التدريب العقلى والوجدانى والاجتماعى أيضاً، ويختفى اللعب الإيهامى فى هذه المرحلة، لكنه يبقى

(٢٣) انتصار يونس " السلوك الإنسانى". الإسكندرية- دار المعارف ١٩٨٦ ص ٨٣

كأحلام يقظة. "ففى سن المراهقة تتزايد ملاحظة حياة الكبار وسلوكهم ويظهر اتجاه مطرد الزيادة نحو المساهمة فى مناشط الكبار، وهنا تحدث المحاكاة والتقمصات وأحلام اليقظة، ويتجلى اللعب فى طور المراهقة شأنه فى الطفولة، القيام بنفس دوره البيولوجى العتيق الذى يهيىء به الصغير للنضج"[٢٤].

مرحلة الخيال الذاتى واللعب الإيهامى:

وهى مرحلة قرينة بالطفولة المبكرة، حيث يكون إدراك الطفل للأشياء إدراكاً حسياًَ، إذ يتعرف الطفل فيها على الأشياء خلال الحواس، ويشغل التخيل حيزاً كبيراً من النشاط العقلى.

وتمثل ألعاب الطفل هنا جانباً مهماً من جوانب محاولاته لفهم البيئة من حوله، وعندما يتمكن الطفل من الإمساك بالأشياء، يبدأ فى اللعب التلقائى الحر باستخدام اللعبة التى يتطور استخدامها بتطور اللعب من التلقائى الحر إلى الإيهامى.

تلك اللعبة التى يحرص عليها، فهى تظهر صورة التملك المبكر لديه فى حرصه الشديد عليها الأمر، الذى أطلق عليه علماء النفس كنوز الطفل " تتمثل كنوز الطفل فى تلك الأشياء، التى توجد لدى الطفل من عرائس ودمى ومكعبات وقصاصات قديمة من الورق.. وأى أشياء أخرى يصب فيها الطفل عواطفه، لفترة قصيرة أو يحيطها بمشاعره"[٢٥].

والطفل بوساطة تملكه لتلك الكنوز يسقط مابداخله عليها " إذ تدب الحياة فى الأشياء التى يلعب بها، أكثر مما هى فى الطفل ذاته، فهى

([٢٤]) أرنولد جزل وآخرون : " اشلباب من ١٠–١٦ " ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد – القاهرة– الإدارة العامة للثقافة. الانجلو المصرية ١٩٦٤ ص ٢٦٥.

([٢٥]) بيتر سليد – سبق ذكره ص ٣٥.

التى تقوم بالتمثيل، برغم من أن الطفل قد يستخدم صوته وحركته بشكل واضح"[٢٦].

ومن ثم فإن اللعب الإيهامى التخيلى، يظهر بصورة أو بأخرى فى مراحل عمر الطفل المبكرة، ويتطور مع تطور نمو الطفل.

مرحلة الخيال المنطلق واللعب الجماعى:

يبدأ الطفل هنا فى الانتقال من الإدراك الحسى إلى الإدراك المعنوى، ويتدرج الخيال ليرتبط بالفكر، ويميل الطفل إلى التشبه بالأبطال وإلى القصص الخرافية، فضلاً عن تخلصه من الذاتية فى هذه المرحلة، والنزوع إلى مشاركة رفاقه واللعب معهم، وتمثيل الأدوار وتبادلها، والتناول الرمزى للأشياء، ولكن اللعب هنا يتم بشكل منظم ومتفق عليه بين الأطفال، مرتجل فى كثير من الأحيان، ولكن ارتجال منظم.

ولايخلو هذا اللعب من الخيال والتخيل، لكنه خيال أكثر نضجاً، حيث يدرك الطفل الفرق بين الخيال والواقع وبين حالة الاندماج فى اللعبة وبين الواقع الحقيقى، مما يقربه من التشخيص، أى كشف أسرار اللعبة المسرحية.

ويستمر هذا اللعب بشكل أكثر نضجاً فى مرحلة المراهقة، سواء كان لعب جماعى تعاونى، أو كان لعب إيهامى، متمثل فى أحلام اليقظة القائمة على الخيال والتخيل.

ومن ثم فإن هناك دائماً العنصر التمثيلى، الذى يتطور مع تطور اللعب عبر المراحل العمرية المختلفة من اللعب الإيهامى التمثيلى، ولايقتصر العنصر الدرامى على اللعب الإيهامى فحسب، وإنما يحتوى اللعب بمختلف أشكاله على ملمح درامى، وذلك لاحتوائه على الخيال والتخيل والتقليد ولعب الأدوار وتبادلها، فضلا عن التناول الرمزى فى

(٢٦) مفسه ص ٥

محاكاة المواقف والأفعال والأشياء، سواء كان هذا اللعب اندماجى أو إعائى تشخيصى.

إن المسرح عنصر تربوى مهم، إذ يمكن الاعتماد عليه فى نجاح المواقف التعليمية، إذا وظف بشكل صحيح، بحيث يحمل فى ثناياه المعارف التى يحتاجها الطفل، ويتحقق له عن طريق الأهداف التربوية المرجوة.

والمسرح لايعد لعبة موجهة من أجل تعليم الطفل، وإنما يتضمن، عمليات تعليمية تقوم فى أساسها على اللعب، فالمسرحية تستعين بالحركة والصوت، وكل ألوان التعبير الفنى فى التجسيد، وتخلق الشخصيات، وتكون أجواء ومواقف وحوادث.. وبهذا فهى لاتعرض أفكاراً فحسب، بل تقود إلى إثارة عواطف وانفعالات لدى الطفل، فضلاً عن إثارتها العمليات العقلية والمعرفية كالإدراك والتخيل والتفكير.

(التجسيد فى مسرح الطفل)

المدرسة الروسية فى فن التمثيل :

هذه المدرسة ترتكز على الصفات الداخلية للدور المسرحى، ويعتبر المخرج والممثل (قنسطنطين ستانسلافسكى) هو رائد هذه المدرسة، التى تهدف خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية فى الدور المسرحى، ثم التعبير عنها بصورة فنية، وذلك عن طريق إعداد الممثل خلال بعض التدريبات.

وبالرغم من أن ستانسلافسكى " يرى أن بلوغ التقمص الروحى والخارجى الكامل على خشبة المسرح، هدف صعب المنال، إلا أنه يفتح أمام الموهبة آفاقاً جديدة، ومجالاً حراً للإبداع، فإن القدرة على التقمص الروحى والخارجى – فى رأيه – هى مهمة الممثل الأولى"[٢٧].

وقد قام منهج (ستانسلافسكى) على تطوير جسد الممثل وصوته، لكافة الأدوار المختلفة، خلال التدريب الجيد، ولكى يستطيع الممثل أن يبرر الصدق فى الأداء، لابد له أن يوجد بينه وبين نفسه ماسماه (ستانسلافسكى) بـ (التبرير الداخلى)، وذلك خلال إيجاد قناعة ومعايشة حقيقية للدور الذى يمثله، وقد أعد للممثل عدة تدريبات تعينه على إيجاد المبرر الداخلى فى داخله.

إن الحالة الطبيعية الذهنية للممثل هى الحالة الذهنية، لرجل على المسرح عليه أن يعرض من الظاهر، مالايحسه من الداخل، بينما يجبر فى الوقت ذاته، على أن يبعد عن أسمى دوافع المشاعر والعواطف البطولية.

([٢٧]) ستانسلافسكى، إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى. ترجمة : شريف شاكره " دمشق – المعهد العالى للفنون المسرحية "– ١٩٨٥ ص ٨٣.

وبعد أن تحقق (ستانسلافسكى) من شذوذ حالة الممثل الذهنية، بدأ يبحث عن حالة مختلفة لجسد الممثل وذهنه، وهو على خشبة المسرح وسماها " (الحالة الخلاقة للذهن) التى تهبط على الممثل، وهو على المسرح كهبة سماوية، لكنه سأل نفسه عن الأساليب التقنية لتحقيق هذه الحالة، وجد أن أول شىء استرعى انتباهه، هو أن الممثل، فى حالة تملكه لهذه الحالة الخلاقة للذهن، يصاحب حرية تامة فى حركة الجسد، واسترخاء كامل فى العضلات، ويستطيع الممثل أن يعبر بجسده فى حرية تامة، عما تحسه روحه"[٢٨].

وفى سبيل معايشة الممثل لروح المسرحية كلها، ومعرفة أبعاد كل شخصية فى العمل الفنى، وإدراك حدودها مع شخصيته، اصطنع ماسماه بـ (دائرة الانتباه)" التى تعنى أن يغلق الممثل أبواب كل أدوات تشتيت الذهن ، وإغراق نفسه بالانتباه إلى عالم المسرحية، والعيش فى جميع أدوارها وجوها النفسى والاجتماعى"[٢٩].

أما مصطلح (لو الساحرة) فكان أفضل ماتميز به (المنهج) فى إعداد الممثل نفسياً لدوره، فهى تجذب المشاعر المختزنة فى ذاكرة الممثل الانفعالية، وتولد الشعور وتركبه، إذ يلزم على الممثل أن يسأل نفسه (ماذا سيفعل لو أن...) وهكذا يفعل الشىء الذى كان يمكن أن يفعله فى الحياة.

" لاحظ (ستانسلافسكى) أنه كلما كان فعل الممثل نشيطاً وهادفاً، أصبحت مكونات فعله وإبداعه، تجرى أكثر ماتجرى بصورة

---

(٢٨) نفسه ص ٨٥.

(٢٩) ستانسلافسكى – اعداد الدور المسرحى – ترجمة : شريف شاكر – وزارة الثقافة ١٩٨٥ ص ٢٤١.

لاواعية"[٣٠]. مما يدل على أن الفعل الواعى هو من أقوى وسائل تنشيط اللاوعى وحفزه على الإبداع.

يقول (ستانسلافسكى) [٣١] "اللاوعى عبر الوعى، فطالما أن الشعور هو الذى يدرك قوانين الفن الخلاق للمسرح، فهو القادر على استخدامها، لتكشف الأماكن المجهولة فى اللاشعور، حيث يستقر الإلهام" ويشكل هذا ما يسميه (ستانسلافسكى) بـ (التكنيك السيكولوجى).

والعنصر الذى ينشأ عنه الحدث هو (الظروف المعطاه) الذى يقدم حبكة المسرحية، وأحداثها، والفترة التى تجرى فيها، ومكانها، وفى الواقع أنه بداخل هذا العنصر، كل شىء مطالب الممثل أن يضعه فى اعتباره، فإن (الظروف المعطاه) مثل (لو) نسج من الخيال، فنجد (لو) هى نقطة الانطلاق فى عمل الممثل، بينما (الظروف المعطاه) تطور منها، فهى تقدم تبريراً لوجود (لو).

يؤكد (ستلانسلافسكى) على" أن طبيعة الفن تتطلب الخيال"[٣٢] لذلك يصبح الخيال أصدق أصدقاء الممثل، إذ يهب الحياة لكل مايوجد على المسرح، لهذا لابد أن يمتلك الممثل خيالاً قوياً حياً، يلجأ إليه فى كل لحظة من حياته على المسرح.

أما (تركيز الانتباه) فهو يساعده على تركيز عقله، فيما يجرى على الخشبة، وهكذا يسحبه بعيداً عن الفجوة السوداء الواقعة فى مقدمة

---

(٣٠) ستانسلافسكى– اعداد الممثل فى المعاناة الإبداعية – ترجمة: شريف شاكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب د/ت ص ٦٩

(٣١) نفسه ص ١١٢.

(٣٢) ستانسلافسكى – إعداد الممثل– ترجمة : محمد زكى العشماوى – محمود مرسى – القاهرة.
مطبعة نهضة مصر ١٩٧٧ ص ١٢٣.

المسرح، ولكى يستطيع الممثل تركيز انتباه، لابد ألا يعيش بطريقة انعزالية، فلا بد من إيقاظ الانتباه لما يحدث حوله فى الحياة.

أما عنصر إيقاظ الإلهام هو (الذاكرة العاطفية) " المستقرة فى أحاسيس الممثل، ويظهرها على سطح وعيه وحواسه الخمس، ومنها السمع والبصر بصورة أكبر"[٣٣]. –على أية حال– على الممثل أن يستدعى مشاهد واقعية من حياته شبيهة بالمواقف ، التى يريد تمثيلها، وهو أمر يستدر عاطفته، ويثير كوامن ذكرياته، ثم يتحكم فيها بالشكل الذى يجعله يحسن أداء دوره.

وعندما لايجد الممثل فى ذاكرته من المواقف ماله صلة بدوره، فإن (ستانسلافسكى) [٣٤] " يوصيه بدراسة كافة ظروف العرض، وذلك خلال الوقوف على كل جزئية من عناصر العرض المسرحى، ومعرفة رؤية المخرج لتفاصيل كل مشهد وتصوره".

أما عن (أجزاء الدور مشكلاته) فإن تقسيم الدور إلى أجزاء مسألة مهمة عند (ستانسلافسكى)، لأنه يسهل تحليل الدور ودراسته. وهناك بعض المشكلات المصاحبة للدور :

١– المشكلات التى ترتبط بخشبة المسرح دون الصالة.

٢– مشكلات الممثل نفسه ككائن بشرى، ومشكلات الممثل مع الدور.

٣– مشكلات خلق حياة الروح الإنسانية للدور"[٣٥].

ويسمى (ستانسلافسكى) هذه المشكلات "بـ (المشكلات الخلاقة)، ولابد أن يكون كل منها داخل نطاق قدرة الممثل على التنفيذ،

([٣٣]) نفسه ص ١٤٩

([٣٤]) ستانسلافسكى – اعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى– سبق ذكره ص ١٠٢

([٣٥]) نفسه ص ١٩٤

وأفضل فعل لهذا هو (أريد أن)" [٣٦]، الذى يكتسب نفس الخاصية الساحرة مثل (لو)، وهذا يعتمد على قدرة الممثل على الصدق. ومن ثم فإن إحساس الممثل بالصدق والإيمان مهم فى المنهج.
وبعد سيطرة الممثل على كل هذه العناصر الأساسية، يستطيع أن يخلق حياة الروح الإنسانية للدور.

والهدف من المنهج هو إعانة الممثل على تفهم دوره، مسترشداً بتعاليم (ستانسلافسكى)، وحقيقة المنهج تقوم أساساً على قدرة الممثل على تلمس الطرق المختلفة، لمعايشة الشخصية المصورة وتجسيدها.

وإذا كانت المعايشة الكاملة للدور، عن طريق الخيال والإيهام ... ومن ثم الاندماج والتجسيد على أساس منهج (ستانسلافسكى)، فإنها قريبة من طبيعة الطفل فى لعبة الإيهامى والإسقاطى.

اللعب الإيهامى التمثيلى واندماج الطفل :

إن الطفل مندمج بطبعه ، مصدق لكل مايرى فى مرحلته الأولى، وهو أمر يخلق نوعاً من التقارب بين طبيعة الطفل وفن المسرح.

يقول (أحمد نجيب) [٣٧] " يغلب على الأطفال الطابع الاندماجى، والمسرح بخصائصه الدرامية يساعدهم على هذا، لأنه يريهم الحوادث، فى أماكنها، وشخوصها، فضلاً عن مناظره وديكوراته، وإضاءته الساحرة، التى تتعاون جميعاً، لنقل الطفل إلى العالم الذى يسعده أن يراه". أى أن عوالم الإيهام المسرحى تتعاون مع خيال الطفل وموقفه الاندماجى.

([٣٦]) نفسه ص ٢٠٤

([٣٧]) أحمد نجيب– التربية المسرحية فى مدارس الأطفال– القاهرة– المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب ١٩٧٣ ص ٩٥.

إذ يتخذ الطفل فى لعبه الإيهامى الذاتى، رفيقاً، قد يكون إنساناً أو حيواناً أو جماداً يتعامل معه الطفل، فى لحظات انفراده بنفسه بعيداً عن الآخرين، وهو يكون من نسيج خياله، وفى أثناء لعبه، يرفض تدخل الكبير، حيث يكون مندمجاً، ويكون تركيزه مقصوراً على اللعب، هذا اللعب الإيهامى يتطور بتطور نمو الطفل، ويظهر الرفيق الخيالى فى اللعب الشخصى واللعب الجماعى.

ترى (سوزانا ميلر) [٣٨] " أن اللعب الإيهامى ليست له وظيفة واحدة، إذ يلجأ الطفل إليه، لكى يستكشف كنه مشاعره، ويخفف من مخاوفه، ويزيد من استثارته لنفسه، أو لكى يحاول أن يفهم حدثاً يحيره، عن طريق التمثيل المحسوس لهذا الحدث، وقد يلجأ الطفل أيضاً إلى اللعب الإيهامى، لكى يثبت بعض التفاصيل ، التى نسيها، أو لكى يغير الطريقة التى جرى بها حدث ماض، يجعله أكثر إمتاعاً فى الخيال لنفسه"، أى تفريغ الشحنات العاطفية والانفعالية وإسقاط مابداخله على اللعب، والتعلم عن طريق اكتشاف عادات السلوك واللغة والمواقف والمشاعر، بشكل لا إرادى.

والرفيق الخيالى يسهم فى تنشيط خيال الطفل، وفى تنمية قدراته التعبيرية، حيث يستطيع التعبير عن نفسه بحرية، وممارسة الحوار بينه وبين الآخرين، فهو تمرين للطفل علىا آلة التفكير، وآلة التخيل، والحضور والجرأة. والاندماج هو ركيزة فن الممثل فى الاتجاه المعايش بالتجسيد، وهذا مايظهر عند الطفل فى عملية الرفيق الخيالى.

هذا عن الاندماج، أما الإيهام فهو قائم على تصديق كل مايحدث على خشبة المسرح، فالمتفرج يتعايش مع الممثل، يحزن لحزنه ويفرج لفرحه، الذى يندمج فى دوره، ويؤديه بصدق ويتعايش معه.

([٣٨]) سوزانا ميلر – سيكولوجية اللعب– سبق ذكره– ص ١٨٣.

ويرى (أحمد زكى) [٣٩] " أن الطفل فى مراحله المبكرة، يفتقد لعنصر الإيهام، حيث تتشابك قوى الاستدلال مع الخيال، حيث يكون عالم الحلام لايمكن تميزه عن عالم الواقع".

واتفق مع رأيه، حيث أن الممثل، الذى يندمج على خشبة المسرح مع دوره، يعرف جيد المعرفة، أنه واقف على خشبة المسرح، وأنه أمام جمهور، وكثيراً ماتقابله مشكلات فى أثناء الأداء يتخطاها، وكذلك مشكلات مع زملائه على الخشبة، يقوم بحلها دون أن يشعر المتفرج، ففى المسرح لانعيش حياة واقعية، بل حياة مسرحية، حيث يوجد الخيال مع الفعل.

ويعلق (أبو الحسن سلام) [٤٠] على رأى (أحمد زكى) بقوله " يفسر لنا (أحمد زكى) كثيراً من الحوادث التى لقيها الأطفال عن تقليدهم للسوبر مان".

ويرى (بيتر سليد) [٤١] " أن الدراما تعمل على تحقيق التوازن عند الأطفال بين الخيال والواقع، وفيها يتسع اللعب الشخصى (الرياضى والاجتماعى) الذى ينمى القدرات العضلية الحركية- وبين اللعب الإسقاطى الذى ينمى الخيال والفن والموسيقى وقوة الملاحظة والتركيز والتنظيم ". وهو هنا يرى أن الاندماج والإيهام يحققان معاً، مبدأ التوازن فى الفن.

ويرى (أبو الحسن سلام) [٤٢] " أن الطفل عندما يكتشف المسافات والأحجام، ويتمكن من تمييزها تمييزاً مادياً واقعياً فى اللعب الشخصى، يرغب فى الوقت نفسه، فى أن يأخذ الدراما بمفهومها العاطفى

(٣٩) أحمد زكى- المخرج والتصور المسرحى- سبق ذكره ص ١٣.

(٤٠) أبو الحسن سلام (د) مسرح الطفل – سبق ذكره- ص ٦٥.

(٤١) بيتر سليد – دراما الطفل – سبق ذكره ص ٤-٥

(٤٢) أبو الحسن سلام – سبق ذكره ص ٦٨.

والجمالى، مأخذاً جدياً فى اللعب الإسقاطى، عندئذ تتحقق التعادلية فى الفن، والتوازن بين الواقع والخيال، والدراما التلقائية من أهم العناصر، التى تحقق هذا التوازن عند الطفل".

إن الدراما التلقائية، عمل يعتمد على اللعب التمثيلى، تطوراً طبيعياً لنشاط اللعب الإيهامى الفطرى، الذى يمثل مرحلة من مراحل نمو الطفل ويتطور بتطور نموه، وهى ضرورة من ضرورات وجوده وارتقائه، فضلاً عن أنها وسيلة من وسائل التربية، التى تعتمد على تنمية قدرات الخلق والابتكار. حيث استقرت آراء الكثيرين من القائمين على استخدام الدراما التلقائية فى مجال تنمية قدرات الأطفال ، والوصول إلى مرحلة الخلق والابتكار.

وإن ارتباط الطفل منذ صغره باللعب التمثيلى، عن طريق المحاكاة أو التقليد أو... وممارسته له دون قصد، يؤكد أهمية التمثيل باعتباره نشاطاً فاعلاً ومؤثراً للأطفال.

تختلف أهداف الدراما التلقائية عن أهداف المدرسة الروسية فى اعداد الممثل، فالدراما التلقائية عند الطفل، لاتهدف لخلق ممثل محترف، وإنما تسعى إلى تنمية القدرات الإبداعية والابتكارية عند الطفل وتنميتها، وتشجيع التفرد والأصالة، عن طريق المشاركة الفاعلة النشطة من جانب الطفل، لجعله مواطن صالح فى المجتمع. فإن إغفال قدرات كل طفل، واستخدام منهج واحد فى توزيع الأدوار، دون أن نضع فى الاعتبار امكانية كل طفل، تفقد الدراما التلقائية معناها، وهى محاولة إظهار جوانب الابتكار والإبداع عند الطفل، ويتحول الأمر إلى مناسبات يقدم فيها مسرح للأطفال، دونما محاولة للاستفادة منها فى تنمية قدرات الطفل وتوجيهه وتربيته، عن طريق اللعب التمثيلى.

وبالرغم من اختلاف أهداف الدراما التلقائية عند الطفل عن أهداف المدرسة الروسية فى إعداد الممثل، التى تسعى إلى خلق ممثل

محترف مبدع عن طريق تنمية القدرات الإبداعية والابتكارية عند الممثل، لخلق حياة الروح الإنسانية على خشبة المسرح، فإن الأسلوب والتدريبات المتبعة فى كل منهما فى تحقيق الهدف متشابهة.

الخيــال :

إن الرفيق الخيالى الذى ينبع من خيال الطفل، يأخذ أشكالاً مختلفة، لايحدد ملامحه وصفاته سوى خيال الطفل، فيها يجسد الطفل الرفيق الخيالى، بتطور لعبه التمثيلى الدرامى، فيقوم بإبداع الشخوص والمواقف، التى يجد فيها تعبيراً عن مشاعره الداخلية.

وقد أكد (ستانسلافسكى) على أن طبيعة الفن تتطلب الخيال، إذ أنه يهب الحياة لكل مايوجد على المسرح، و (لو) نسج من الخيال، فهى نقطة الانطلاق فى عمل الممثل، فهى تجذب المشاعر المختزنة فى ذاكرة الممثل الانفعالية، وتولد الشعور وتركبه.

والدراما التلقائية تعمل أيضاً على إثارة (لو الساحرة)، بحيث تعمل على حث الطفل على تخيل موقف من المواقف، مثل لو كان عصفور، أو لو كان شجرة أو لو كان... ومن ثم تنمية الخيال، " ومساعدة الطفل على أن يرى أشياء غير مألوفة فى أشكال مألوفة، وإعادة تركيب الخبرة السابقة بأشكال متفرقة"[٤٣].

تركيز الانتباه والذاكرة الانفعالية :

يرى (بوريس زاخافا) [٤٤] أن الأطفال هم أفضل معلم للممثل، "راقبوا الأطفال وتعلموا منهم الانتباه المركز، التلقائية، الجدية العميقة،

([٤٣]) يعقوب الشارونى– الدور التربوى لمسرح الطفل– القاهرة– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ١٧١.

([٤٤]) بوريس زاخافا : اعداد الممثل – ترجمة : توفيق المؤذن– القاهرة– مكتبة مدبولى– ١٩٧٧ ص ١٣٠.

التى يظهرونها تجاه الألعاب، التى صنعوها بأيديهم، وعندها ستفهمون، جوهر فن التمثيل دون أى شرح أو تعليق".

وإذا كان الممثل فى سبيل تجسيد الدور عند (ستانسلافسكى) يستخدم الذاكرة الانفعالية، ليفسر بها انفعالاته الشخصية المستمدة من تجربته فى الماضى ليطبقها، على رد فعل عاطفى للشخصية المصورة، وذلك يكون عن طريق تركيز الانتباه، والملاحظة الدقيقة للأشياء والانفعالات، فى موقف معين.

فإن الدراما التلقائية تعمل على تنمية قوة الملاحظة أيضاً، وتدريب الذاكرة، وذلك عن طريق تمثيل ملاحظة فى موقف ما وتخيله مثل : تمثيل الطفل لبائع جائل والتكلم بلهجته، أو لطفل صغير يحبو، أو لرجل عجوز يتكىء على عصا.

أجزاء الدور ومشكلاته :

إن تقسيم الدور إلى أجزاء مسألة مهمة عند ستانسلافسكى، لأنه يسهل تحليل الدورودراسته، حيث تقسيم الدور إلى وحدات وأهداف، وهذا التقسيم مؤقت، حيث أنه فى مرحلة إعداد الدور تندمج هذه الوحدات جميعاً للقيام بالدور.

وهذا يقابله فى اللعب الدرامى، دور المشرف فى مناقشة القصة مع الأطفال، قبل الشروع فى أدائها، حيث يناقش معهم مواقف القصة والشخصيات والأحداث، ويقسمها من حيث أهمية المواقف والأحداث و...

هذا فضلاً عن أن كلا المجالين يسمح بالارتجال، وتخيل مايروق للفرد من جوانب الشخصية، والارتجال يقوم على التصور والتلقائية والخبرة.

ومن ثم فإن الأطفال لـهم نفس الخصائص ، التى يتمتع بها الممثل، من حيث قدرته على الاندماج والمرونة العقلية، والتمثيل يساعد الطفل على التكيف مع مجتمعه.

تطبيق على مسرحية (الشاطر تامر) [٤٥] :

(تصور لتجسيدالدور المسرحي)

فكرة المسرحية : للعب قيمة أساسية فى حياة الطفل، وهو أهم من أى شىء آخر، إذ يدور الحدث حول طفلة تستذكر دورسها (رحاب)، فى ظل عبث أخوها (تامر) بلعبة إنسان آلى، الذى يتحرك حركة آلية بعد أن يشحنه بمفتاح الزمبرك، ويتوقف عند انتهاء الشحن.

تجسيد الفعل : لتحقيق الجدية والمنطق الذى تجسده ممثلة دور (رحاب) تجلس خلف منضده عليها كتاب مطالعة وكراسة ومنبه ومصباح كهربى، وسط الضجة التى يحدثها صوت اللعبة، التى تمشى آلياً على أرضية الغرفة فى المساحة، التى أزيح عنها سجادة الغرفة.

توزيع الأدوار : تامر طفل عمره خمس سنوات، رحاب طفلة ثمانى سنوات تبدأ المسرحية و (رحاب) جالسة خلف المكتب تستذكر دروسها فى صمت، وخيال الطفل (تامر) ينعكس على الحائط المقابل، تقع عيناها عليه يضحك، تنظر إليه، وكأنها تؤنبه، (تامر) يتأمل خياله فوق الحائط فى هدوء، ينهض فوق السرير ومعه اللعبة، وينظر إلى خياله، ثم يلتفت إلى أخته المنهمكة فى دروسها من خلف المكتب، وهى جالسة تهمس، يقفز من على سريره على أرض الغرفة، مقلداً شجيع السيما، تضع يديها حول رأسها فى ضيق (تتأفف)، يقفز للخلف ويرفع ذراعيه باللعبة إلى أعلى ثم (رحاب) تضرب المكتب بكفها.

---

(٤٥) السيد سويدان– الشاطر تامر– غير منشورة

يعكس هذا المشهد الافتتاحى وجه التناقض بين ماتقوم به (رحاب) مايقوم به أخوها.

نلاحظ اعتماد (تامر) على حركة الجسد، أكثر من اعتماده على لغة الكلام، فالحركة أقرب للطفل فى التعبير عن الكلمة.

ولكون الفن يعتمد على المحاكاة، لينطلق بعد ذلك إلى مراحل الإبداع، ولأن غاية مايمكن أن يثير ملاحظة الطفل هو عنصر التقليد، لذلك كان التقليد وسيلة مهمة فى نقل حركة الطفل من خارجه إلى داخله تدريجياً، لأن الطفل يتأثر فى نموه بما حوله لذلك وجدنا (تامر) بالمسرحية يقلد (شجيع السيما)، لذلك فإن تنمية قدرات الطفل على الملاحظة، ومن ثم المحاكاة، تكون أكثر فائدة وتأثيراً على الطفل فى طريق محاولة نقل محرك سلوكه إلى داخله، عن طريق دفعه لتكرار مايلاحظه من مظهر حركة الصوت وحركة الجسم دون جوهرهما.

نص حركة الممثلين :

تامر : (يبعد ذراعيه عن مصدر الضوء خلفه، فيصغر حجم الإنسان الآلى فى يده) وهنا يستخدم تقنية دمى خيال الظل، التى تصنع من أشكال جلدية مقواه، تسلط عليها الإضاءة الباهرة من خلفها، فتظهر خيالاتها، بوساطة الضوء على شاشة بيضاء ثابتة أمامها فى مواجهة الجمهور، وهى تتحرك عن طريق عصى مثبتة فى خلفية العروسة، بوساطة حركة الفنان. وعرائس المسرح الأسود لون من هذا الفن، حيث كل شىء أسود ماعدا العروسة بيضاء.

رحاب : (فى همس) حاجة تحير . أنا تعبت.

تامر : (يخاطب نفسه) أنا شجيع السيما

رحاب : (تتأفف)

تامر : أبو شنب بريمة

رحاب : (تسمع صوت تامر فتنظر إليه) هس

تامر : (يقترب بيده من مصدر الضوء فيكبر الإنسان الآلى فى يده)

وهنا يستخدم نفس تقنية دمى خيال الظل السابقة.

تامر : إين ده (يقوم بحركة من يده أخرى كأنه يريد أن يحطمه)

\فهو مندهش من حركة اللعبة، عنصر الدهشة غريزة فطرية تظهر بوضوح عند الطفل تبعاً للغرابة الموجودة بينه وبين الكثير من الأشياء، فهى مرحلة الدهشة من الشيء استكشافه ورغبة فى كشف مابداخلها من مصدر الحركة والصوت، وذلك بتحطيمه لها.

رحاب : أف

تامر : (يحرك مفتاح الإنسان الآلى فيتحرك) ها.ها.ها

رحاب : أنت بتعمل إيه ؟ قلت هس

تامر : (يخبط الإنسان فيسكت)

رحاب : أانا مش عارفة أذاكر منك

تامر : وأنا مش عارف ألعب منك

فكما للتعلم قيمة فإن للعب قيمة أكبر، فإن اللعب فى حد ذاته، لما يحتوى عليه من عمليات اشباع الحاجات النفسية والاجتماعية والبيولوجية، قد استخدم كأسلوب تعليمى يقوم على تحريك مجالات التعلم، التى تتم فى اللعب تلقائياً وإثارتها، خلال لعب الطفل وسط جماعة اللعب، مما ينتج عنه اكتشاف ذاته، وتعديل سلوكه من أجل الارتقاء والتطور والتكيف.

رحاب : وبعدين معاك.

تامر : وبعدين معاكى .. تعالى العبى معايا

رحاب : أنت بتقول إيه

تامر (يقترب هو من المصباح، ويبعد بيده عنه فيدو الإنسان الآلى صغيراً بالنسبة لحجمه هو.. ثم يبتعد هو بجسمه عن المصباح، يقرب يده منه، فيكبر جداً خيال الإنسان الآلى) إيه ياحوبة.

حيث روح المرح المصاحبة للطفل، لكن مايجب أن نغرسه فى أطفالنا ونربيهم عليه، هو أن المرح والضحك من أساسيات الحياة، لكن فى الوقت نفسه، ليست الحياة كلها هزلاً وضحكاً، إن الهدف من الضحك هنا، هو الضحك الذى يهز مشاعر الطفل، وينقله من حالة التلقى الراكدة إلى حالة التلقى المفعمة بالحياة.

رحاب : بلاش لعب عيال (تعود للاستذكار مرة أخرى)

تامر : (يتحدث مع الإنسان الآلى) تعالى

فهو رفيقه الخيالى الذى يتحدث إليه ويسقط عليه مابداخله، ويتعامل معه باعتباره كائن حى.

رحاب : اسكت

تامر : (للإنسان الآلى الذى يتحرك نحوه) اسكت

رحاب : بقولك اسكت.

تامر : بقولك اسكت.

رحاب : (تنهض وتتجه إلى اللعبة، فتلتقطها فتسكت فى يدها، فتلقيها فتصدر صوتاً وحركتاً مرة أخرى وتعاود السير بطريقة آلية) مما يخلق مفارقة كوميدية.

تامر : (يبتسم فى خبث)

رحاب : (تمسك الإنسان الآلى بعصبية فتسكته ثم تقلبه مرة أخرى، فيتحرك، ويملأ خياله حائط الغرفة) وكأن اللعب سيطر على المكان

تامر ورحاب : (يضحكان فى وقت واحد)

تامر : (يأخذ الإنسان الآلى ويعطيها إياه) أصله مش بيتعب.

تقدرى تعملى زيه ؟ (يملأ الإنسان الآلى بيده فيتحرك ، ويدور الإنسان الآلى حول نفسه).

رحاب : (تدور مثله حول نفسها) مقلدة إياه فى حركة عرائسية.

حيث أن حركة الدمى هى حركة آلية ومحلله إلى عناصرها الحركية الأولى، وإلى أصولها التشكيلية، فضلاً عن أنها من حيث تكوينها هى أحادية الصفة.

" الطفل يرى دائماً الدمية كائناً حيا ويتعامل معها على هذا الأساس، وهو مايجعله يستمتع بحركاتها الآلية "[٤٦].

رحاب : لسه بيدور ؟

تامر : دلوقت يبطل . لسه . لسه . لسه

رحاب : (تسقط على الأرض) فهى طفلة تميل إلى اللعب بطبيعتها، لذلك تستجيب له

تامر (يضحك بصوت عال) ها . ها . ها . أنا شجيع السيما. أبو شنب بريمة. فى حالة من الاندماج الكامل ومعايشة الدور.

نلاحظ هنا تجسيد الممثلين للمسرحية والمعايشة الكاملة للدور، وفق منهج ستانسلافسكى فى إعداد الدور المسرحى.

حيث تؤدى هذه المسرحية عن طريق المعايشة من قبل كل ممثل للدور، عن طريق تدريبات ستانسلافسكى، التى سبق ذكرها، التى تهدف خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية فى الدور، ثم التعبير عنها بصورة فنية، خلال تدريب الممثل، والتركيز على تنمية الخيال والذاكرة الانفعالية، والحث على تفسير أهداف الدور، وتقسيمه إلى وحدات يسهل التعبير عنها بشكل تلقائى، فيه صدق نابع من المشاعر، متجه إلى مشاعر المتلقى مباشرة.

---

(٤٦) أبو الحسن سلام – مسرح الطفل– سبق ذكره ص ٥٩.

(التشخيص فى مسرح الطفل)

ترتكز المدرسة (التشخيصية) فى التمثيل على إعادة الممثل تصوير الصفات الخارجية للشخصية، مرتكزاً على الحركة الجسدية، أو على الصوت فى الاتجاه الصوتى فى المدرسة التشخيصية، أى مدرسة التغريب فى الدور المسرحى، تلك المدرسة التى ارتبطت بمفهوم المسرح التعليمى، الذى ارتبط بنظرية المسرح الملحمى، لرائدها (برتولد بريخت)، حيث تهتم بتطوير الحرفية الخارجية للممثل من (جسد – صوت – إلقاء – حركة– تحريك – إشارة – لغة – الحس الفطرى– الإيماءة).

وتركز (المدرسة التشخيصية) على الصوت وسلاسة الحركة معاً، أى على الصفات الخارجية للدور، وهذا ماتقف مدرسة (ستانسلافسكى) عكسه تماماً.

ويعبر الممثل الفرنسى (كوكلان) عن هذه المدرسة، بوصفه أحد دعاتها بقوله "إن الممثل لايعيش دوره، ولايتقمصه، ولكنه يشخصه"[٤٧].

" والمدرسة التشخيصية تخلق ممثلاً متمكناً من حرفته، لكنه لايمارس أى نوع من العواطف الداخلية فى أثناء أداء الدور، ولاينفعل بالدور فوق مستويات الشعور، عند كل موقف من المواقف المتباينة، فهو يصور فعل الشخصية وصوتها بعلاقتها وشعورها ودوافعها"[٤٨].

فنظرية المسرح قد اتجهت اتجاهين رئيسين متعارضين من حيث الهدف، ومن حيث الوسيلة مثلت الاتجاه الأول (نظرية المحاكاة) التى وضعها (أرسطو)، حيث يتحقق عن طريقها التطهير للنفس البشرية، عن طريق عرض مسرحى، يرتكز على عنصرى الإيهام

(٤٧) مقتبس فى : موريس فيشمان– تدريب الممثل– ترجمة: نور الدين مصطفى– القاهرة. الدار المصرية للتأليف والنشر ص ٦٦.

(٤٨) أمين العيوطى " المسرح الملحمى عند بريخت – مجلة المسرح ع ٣٥ – القاهرة– وزارة الثقافة

والاندماج، التى تأثر بها ستانسلافسكى فى منهجه، عن طريق المعايشة الكاملة للدور، ومثلت الاتجاه الثانى (نظرية الحكى)، التى وضعها (بريخت)، حيث يتحقق عن طريقها تغيير سلوك الفرد وعاداته، بداية لتغير السلوك الأسرى والاجتماعى خلال العرض المسرحى.

ويرتكز على نظرية التغريب، التى تعمل على سلب الإيهام والاندماج المسرحى فى نفوس المتفرجين، وتحل محلها عنصر الدهشة، مما يعرض على المسرح، حتى يعمل المتفرج عقله فى بدائل أفضل، فبدلاً من محاكاة الحدث، نجد هنا (حكى) الحدث أى إعادة تصويره، دون إتقان عن عمد سلباً للاندماج، فقد نادى (بريخت) فى معظم كتاباته فى المسرح الملحمى بضرورة تعليمية المسرح، بغرض إيقاظ وعى المتلقى وثم تعليمه.

يقوم التشخيص هنا على الشكل الإدعائى، أى على خلق مسافة تباعدية بين الممثل والدور، وبين الممثل والمتفرج، فالممثل لايقوم بمعايشة الدور، وإنما يجعلنا نشعر وكأنه يقلد الشخصية، فلا يتطابق مع شخصية الدور.

يقـول (بريخـت) [٤٩] " إن الأشـخاص الـذين يقلـدون الآخـرين، لايحاولون أن يفرضوا على المشاهد أى نوع من أنواع الوهم، وعلى الرغم من ذلك، يندمجون فى حدود معينـة مع الشخصيات المصورة مستوعبين أسلوب تصرفهم".

ولاتقـوم عمليـة التقليـد هنـا علـى مجـرد التقليـد الحرفـى لسـلوك الشخصـية، إنمـا هـى تكشـف عـن عـدم توحـد الممثـل مـع الشخصـية، وتكشف أيضاً عن موقف الممثل من الشخصية المصورة.

---

(٤٩) برتولد بريخت- نظرية المسرح الملحمى- ترجمة جميل نصيف (د) بيروت- لبنان- عالم المعرفة د/ت ص١٣١

" وهناك عدد من التدريبات للممثل فى نظرية التغريب التى تساعد الممثل فى خلق مسافة بينه وبين الدور:

١- لعب الأدوار ونقيضها وتبادل الأدوار

٢- تقليد الشخصيات.

٣- شرح الممثل لدوره[٥٠] .

وهى نفس التقنيات التى يوظفها فى مسرحه سواء فى الكتابة أو الإخراج. وقد استخدم بريخت (نظرية الحكى) التى تقوم على التغريب، وفى المسرح العربى وظف (ألفريد فرج) نظرية الحكى مع استخدام جزئى (لنظرية المحاكاة) كما أنه فعل ذلك أيضاً فى معالجة نصوص مسرحية خاصة بالطفل وهى مسرحية (رحمة وأمير الغابة المسحورة) [٥١].

وعن هذه المسرحية يقول (أبو الحسن سلام) [٥٢] " وظف ألفريد فرج تقنيات مسرح بريخت، حيث يظهر ذلك التوظيف فى هيئة لافتات بين مشهد قصر الأمير، ومشهد بيت والد (رحمة) ومشهد (الغابة المسحورة)، حيث نجد (رحمة) تجرى حواراً بينها وبين (اللافتة) التى انتصبت على قمة الطريق المؤدى إلى الغابة".

وتوظيف اللافتات أسلوب فنى اتبعه (بريخت) فى مسرحه، من أجل اختصار المناظر والأحداث، ووظف من أجل صنع مسافة فاصلة بين حدث وآخر، حتى لايتأسس بناء الحدث المسرحى، بشكل متصاعد مترابط، فلا يحدث الاندماج هنا، بل التغريب لحدوث التغيير المطلوب من قبل المتفرج.

---

(٥٠) نفسه ص ١٣٩

(٥١) ألفريد فرج- رحمة وأمير الغابة المسحورة- القالاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

(٥٢) أبو الحسن سلام (د) مسرح الطفل- سبق ذكره ١٠١

" يقوم المسرح الدرامى على تجسيد الأحداث وبناء بعضها على بعض، وتشتمل الحداث على بداية ووسط ونهاية، فى حين أن المسرح الملحمى يقوم على القص وسرد الأحداث، ولايهتم بأن تسير فى خط منتظم، لأنه لايسعى إلى الذروة التى يتبعها التطهير، والبطل فى المسرح الدرامى يحتل المكانة الأولى، من حيث تنشغل جميع شخوص المسرحية وتتحرك من أجله، أما البطل فى المسرح الملحمى ليس له مكانة بارزة بصفة فردية، وإنما هو رمز لمصير الجماعة"(٥٣).

اللعب التمثيلى وتشخيص الطفل :

يأخذ اللعب التمثيلى عند الطفل شكل التشخيص أو الإدعاء عند (بريخت)، حيث أن الطفل يدرك خلال لعبه الإيهامى أنه يقوم باللعب وأنه يقوم بتقليد شخصية ما، وذلك فى مرحلة لاحقة بعد لعبة الإيهامى الاندماجى، حيث ينمو ويتطور ذهنه، ليصل من الاندماج الكامل إلى تقليد سلوك الشخصية وتشخيصها، لذلك يقوم بأداء الدور ونقيضه فى الوقت نفسه، ويقوم بالخروج والدخول فى اللعبة التمثيلية، وهى نفس التقنية التى استخدمها (بريخت) فى مسرحه لتحقيق التغريب، فإن حالة الإدعاء فى التمثيل فى الأساس لعبة أطفال.

فنجد التدريبات التى يتخذها (بريخت) لمساعدة الممثل فى خلق المسافة الفاصلة بينه وبين الدور لتحقيق التغريب، يستخدمها الطفل فى لعبه حيث : لعب الأطفال لأكثر من دور فى نفس الوقت، تبادل الأدوار فى أثناء اللعب الجماعى، تقليد سلوك الآخر وتقليد الشخوص، الاتفاق المسبق على اللعب، الدخول والخروج من اللعبة، وهى تقنية وظفها بريخت فى مسرحه، حيث تقنية المسرح داخل المسرح.

---

(٥٣) فردريك أوين – برتولد بريخت – حياته – أعماله – عصره – ترجمة : ابراهيم عويس – القاهرة. دار ابن خلدون – ١٩٨٣– ص ١٦٤

وإذا كان الإيهام هو أساس اللعبة المسرحية، فإن المتفرج المندمج يكمل اللعبة خلال خيال الممثل وتجسيده للحدث من خلال المعايشة، أما فى المسرح الملحمى، فإن التغريب يكشف اللعبة المسرحية، ويسلب من المتفرج الاندماج، لايجعله يستكمل الصورة، بل يترك له مساحة لاستكمال صور اللعبة، لا عن طريق الاندماج، ولكن عن طريق الخيال، الذى يجعله يأخذ موقف نقدى مما يعرض عليه.

وإذا كانت نظرية الحكى التى وضعها (بريخت)، يتحقق عن طريقها تغيير سلوك الفرد وعاداته بداية لتغيير المجتمع، فلا بد لنا من إطلاله على فن الحكى التمثيلى فى مسرح الطفل اعتماداً على التشخيص.

فن الحكى التمثيلى للطفل:

إن فن الحكى فن قائم بذاته، على الرغم من احتوائه لفن التمثيل، إلا أنه يختلف عنه، لأن الحكاءين لم يكونوا ممثلين بالمعنى المتعارف عليه، وإنما منهم ممثلين، ومنهم كتاب ومعلمين ومربين.

والاختلاف بين فن الحكى وفن التمثيل، هو أن الحكاء فى فن الحكى، يظهر بشخصيته الحقيقية منذ البداية، فهو ليس دوراً يلعبه أو يعايشه من البداية، كما يفعل الممثل فى سياق العمل الدرامى، أما عملية التشخيص، التى تأتى فى سياق الحكاية، فهى عملية عرضية لاتتطلب المعايشة الكاملة للدور، وإنما الحكاء يظهر ملامحها العامة فحسب وفقاً لأسلوب (بريخت)، حيث يتماس عمل الحكاء مع عمل الممثل، عندما يتطرق الحكاء إلى تصوير سمات صوتية وحركية متخيلة لإحدى الشخوص أو الأنماط، التى يتعرض لها فى حكيه، لكنه لايعتمد على تقنية الاندماج، بل سيحتفظ بمسافة تباعدية بينه وبين الشخصية المصورة محتفظاً بشخصيته الحقيقية، وإلا فقد مصداقيته، فإن تقنية

الممثل فى المسرح الملحمى هى تقنية الحكاء على اختلاف قصدية كل منها وأهدافها.

ويرتبط الأطفال بالحواديت والحكايات الشعبية ، والمستدعاه من أعماق الموروث الشعبى، ويستمع الأطفال إلى القصة المروية لهم فى شغف وحب شديدين، وقد أصبح فن الحكى مثار اهتمام الباحثين، لما يمثل من دليل على قدرة الطفل على التخيل، وتكوين بعض المفاهيم الحياتية لديه"[٥٤].

يشير (أبو الحسن سلام) إلى أن " نظرية الحكى عند (بريخت) تتخذ صفة الكمال، لأن الحكى هنا إعادة تصوير الحدث بعلاقاته وأسبابه ودوافع الفاعلين (الحكاء، الشخصيات) وهو بذلك لايقصد رفض المشاهد الكامل لما هو معروض من أحداث ومواقف، إنما يحض على الرفض، ويترك المتفرج يختار بديلاً، بعد وقفه عن بعد من الحدث من خارجه وليس من داخله"[٥٥]. وهو اختيار نابع من نفس المتفرج، لذلك فهو رفض إيجابى.. وبهذا أضاف (أبو الحسن سلام) إلى نظرية الحكى عند (بريخت) صفة الكمال.

ومن ثم فإن نظرية الحكى الكامل عند بريخت مناسبة لمسرح الطفل، لأنها تنحو بالطفل نحو التغيير، خلال حض الطفل على الرفض للمعتقدات والأفكار الخاطئة، واستبدالها بالقيم الإيجابية، فهى تعمل على إعمال العقل، وإنارة الطريق أمام الطفل.

تقنيات الحكى للأطفال :

الحكاء والجمهور:

(٥٤) محمد فهمى عبد اللطيف– الحدوتة والحكاية فى التراث القصصى الشعبى. القاهرة– دار المعارف ١٩٧٩ ص١٥.

(٥٥) انظر فى : أبو الحسن سلام – مسرح الطفل – سبق ذكره ص ٦٠–٧١.

إن السرد على جمهور – الأطفال – يجب أن يكون من منطلق الحب، لكى ينجح الحكاء فى جعله يستمع إلى مايسرد عليه، وعليه أن يكون مستعداً لكثير من الأسئلة والمقاطعات، فالإيماءة قد تكون كافية، لإشعار الطفل، بأننا قد تنبهنا لمقاطعته، وسوف نضعها فى الاعتبار. وهذا مايؤكده (فرانشيسكو جارثون) " فالراوى الصادق يستطيع التحول إلى شخص قادر على التسلية والتعليم، وإثارة الأحاسيس والتحليل والمناقشة والتأكيد والجدل والإلتزام"[٥٦].

يحرص الحكاء على التعرف على طبيعة جمهوره، قبل قيامه بالسرد، فطبيعة الجمهور– الطفل– تختلف باختلاف متوسط أعمارهم ومستواهم المعرفى والثقافى والتعليمى والا جتماعى.

حيث أثبتت الدراسات النفسية أن " الأطفال يحاولون التهرب من الأعمال، التى تعلو على مستواهم، بينما نجدهم يثابرون على العمل، إذا شعروا بقدرتهم على النجاح"[٥٧]. أى أن تكون المادة المقدمة للطفل مفهومة لديه، لأنها بذلك تخلق منه شخصية مدركة لذاتها ولمجتمعها، وتجعل منه شخصية إيجابية متفاعلة.

وعلى الحكاء الاحتفاظ بروح المرح والفكاهة فى أثناء السرد، فهو من الأشياء المهمة لجذب الأطفال، ومن ثم عليه أن يبتعد عن التكلف، وأن يترك نفسه على سجيتها.

فالحكى هبه إلهية لاتتوافر فى كثير من الناس، فالموهبة شىء أساسى، وبعدها يمكن اكتساب باقى العناصر: ومنها أن يكون الحكاء مصدراً للاحترام وأن يوحى للأطفال بالصدق خلال أقواله، فالاحترام

(٥٦) فرانشيسكو جارثون تيسبدس– مسرح السرد التمثيلى– ترجمة: سمير متولى– القاهرة– أكاديمية الفنون ١٩٩٦ ص ٣٧.

(٥٧) ولارد أولسون – جون ليولن – كيف ينمو الطفل – ترجمة : محمد خليفة بركات– القاهرة– نهضة مصر د/ت ص٧٩.

والصدق هما المدخل لنجاحه، خاصة إذا كان متواجداً بشكل دائم مع الأطفال، وأن يكون لديه قدر كبير من المعرفة والثقافة ، وأن تكون لديه ذخيرة متنوعة من الحكايات، وأن يقيم علاقة طيبة مع الأطفال، فى حدود أبعاد الدور ، الذى يرسمه لنفسه.

وتمثل لغة الجسد فى فن الحكى – أهمية كبرى وهى (الحركة الجسدية، الإيماءة، نظرات العين) حيث أن المعانى والأفكار والعواطف، التى تصل إلى الأطفال، لاتكون عن طريق صوت الحكاء فحسب، بل خلال الجسد والحركة والإيماءة..، لذلك على الحكاء أن يتمتع بانضباط حركة جسمه، أى أن يتميز جسده بالحركة المتحررة من التقلصات والتوترات العضلية، ويجب أن تتناسب الحركة المسرحية مع المساحة الفعلية المتاحة للفعل.

اختيار الحكاية:

عند اختيار الحكاية لابد للحكاء مراعاة النوعية المناسبة، لكل فئة عمرية، فضلاً عن توافقها مع البيئة التى يعيش فيها الطفل.

تؤكد (وينفرد وارد) " على أهمية الموضوع المقدم للطفل، ومدى توافقه مع سنه، فما يقبله الأطفال فى سن الخامسة، يبدو تافها بالنسبة للأطفال فى سن الحادية عشر، ومايهز مشاعر هؤلاء الأطفال، يثير فزع الأطفال فى الخامسة"(٥٨). وكذلك مراعاة التناسب بين طول الحكاية، والسن الذى يوجه إليه السرد.

إن مراعاة القيم الإيجابية فى القصص والحكايات المقدمة للطفل، يجب ألا يصل إلى حد الوعظ والإرشاد والتلقين المباشر، وإغفال عقلية الطفل، أى يجب تدريب الطفل على المشاهدة الناقدة،

(٥٨) وينفرد وارد – مسرح الأطفال– ترجمة: محمد شاهين الجوهرى– القاهرة– الدار العربية للتأليف والترجمة ١٩٩٦ ص ١٤٥.

والترحيب بإبداء الرأى والدعوة إلى التفسير والمناقشة، فعدم المباشرة يعد مطلباً فنياً فى جميع الفنون.

المهم أن تبنى الحكاية على أحداث قادرة على خلق التوتر الدائم، قادرة على سرد قصة متماسكة للخروج بنتيجة أو بتحليل نقدى خاص.

لغة الحكاية :

لغة حكايات الأطفال، لغة من نوع خاص، ولها شروط سواء أكانت فصحى أم عامية، فهى يفضل أن تكون قصيرة، مركزة، معبرة، بسيطة، بعيدة عن التعقيد، واضحة المقاطع فى النطق، من قاموس الطفل اللغوى، مباشرة، بحيث يألفها الطفل، فلغة الحكاية هى الأداة الرئيسة للحكاء، التى يعبر خلالها عن مضمون حكايته. فالأسلوب المعقد سيؤدى إلى انصراف انتباه الطفل، حتى يعيد ترتيب أفكاره وفهم مافاته، وإذا فهم وحاول معاودة التلقى، فسيكون خيط الحكاية قد انقطع منه .

اختيار شكل الفرجة المناسب للحكاية :

الفرجة : هى مثير للانتباه، وفاعل قوى لإحداث الابهار والانبهار ودافع على الضحك والسرور، كما أنها محاطة بكل العناصر، التى تفرز ألواناً بهيجة تملأ العين والأذن، فتشد الانتباه، وتحدث لدى المتفرج عديداً من المتع والمعارف وقضاء الأوقات الممتعة.

ويشير (أبو الحسن سلام) " إلى أن مفهوم الفرجة يأتى من الانفراج، وهى عكس الكبت، وعكس التأزم، والفرجة هى الخلو من الشدة، وهى المشاهدة، وهى نوع من أنواع الخروج بالمتلقى من حالة لأخرى،

عبر عناصر التعبير الفنى بالصورة المرئية وبالصورة السمعية أيضا"[٥٩].

وحتى نصل إلى الاستمتاع الإيجابى بالفرجة، يجب أن تكون هناك مشاركة إيجابية فعلية فى العمل الفنى، وهذه المشاركة الجماعية هى سمة أساسية من سمات فنون الفرجة، " تقوم على عنصرى الاستجابة والتلاحم بين المؤدى والمتلقى، وهى غالباً ماتكون متعلقة بالشكل"[٦٠]. وهى من هذا المنطلق لصالح الأطفال، لأنهم يجدون فيها إمتاعاً صادراً عن كل عناصر ومكونات الفرجة.

ولهذا يعد الاحتفال بسبوع المولود من المصادر، التى يمكن أن تغذى عرضاً للطفل، يقوم على الفرجة والفكرة والمشاركة فى الأداء.

وقد قدم (محمد أبو الخير) [٦١] عرضاً حول سيرة النبى صلى الله عليه وسلم، وقد اختار لهذه التجربة مسجد السيدة نفيسة بما له من مكانة فى نفوس المسلمين، وقد وقف الأطفال المؤدون فى صحن المسجد على شكل نصف الدائرة، وقد أضيئت ثريات الجامع، وانطلقت أصوات الأطفال محلقة بصفاء عذب، فى إنشاد الأشعار فى حب الرسول، وتشخيص بعض المواقف المتعلقة بسيرته العطرة، بشكل ملحمى، بين أداء فردى وجماعى، وبدأ الناس يتحلقون حول الأطفال ويقتربون منهم، وقد ذهب البعض إلى ترديد بعض المقاطع مع الأطفال فى تناغم روحى، هذا التلاحم بين المؤدى والمتلقى يعد من أساسيات فنون الفرجة.

وهناك عناصر كثيرة ومتنوعة للفرجة :

([٥٩]) أبو الحسن سلام (د) أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها فى المسرح العربى– الاسكندرية– مجلة كلية الآداب ١٩٨٩ ص٢٦.

([٦٠]) نفسه ص ٣٦.

([٦١]) قدم هذا العرض من إعداد محمد أبو الخير وإخراجه فى ٢٢ مايو ١٩٨٦

قد حددها (أبو الحسن سلام) [٦٢] وهى العناصر البشرية ، وهى الشخصيات النمطية، التى تزخر بها الحياة وتثير الدهشة وهى مثاراً للفرجة ومنها (المهرج، الحاوى، القرداتى، الشبح ، السقا ، العفريت ، المسحراتى، المنادى، المتسول...).

ونلاحظ أن كثيراً من هذه الشخصيات الفنية يتضمنها معظم الأعمال المقدمة للطفل، لأن الطفل يأنس بها ويقلدها فى لعبه التمثيلى ، الشخصى والجماعى، ولعل (أوبريت الليلة الكبيرة) منبع للفرجة هنا، وذلك عن طريق إجادة المؤدى بالتشخيص لهذه الشخصية أو تلك.

ويضيف (أبو الحسن سلام) [٦٣] لعناصر الفرجة (الفرجة الفنية) نذكر منها :

" الفرجة التكوينية : وهى تتم بالأشخاص المدفوعين بالعادات والتقاليد ومنها (الزفة، المبارزة، الأكروبات، التحطيب، الساحر، خيال الظل)".

وتعتمد على الأداء الحركى، ودائماً ما تأتى ضمن الأعمال الفنية المقدمة للطفل بشكل فنى مدروس.

" وكذلك (فرجة تشكيلية)، مثل (صندوق الدنيا، الأقنعة، التماثيل، التشكيل اللونى...) [٦٤]. وهذه من العناصر الأساسية التى يتم توظيفها فى الأعمال الفنية المقدمة للطفل أيضاً.

ويضيف (أبو الحسن سلام) لهذه العناصر " (الفرجة المهيئة والمؤثرة) مثل الملابس غير التقليدية، الضوء، الظل، الشرائح الفيلمية، اللافتات.." [٦٥].

---

(٦٢) أبو الحسن سلام، أشكال الفرجة الشعبية – سبق ذكره– ص ٣٢.

(٦٣) نفسه ص ٣٣.

(٦٤) نفسه ص ٣٥

(٦٥) نفسه ص ٤٠

ومعظم هذه العناصر مهمة فى الأعمال المقدمة للطفل، المهم أن تكون هذه العناصر من صلب العمل وليست مقحمة عليه.

لأن الفرجة ليست هدفاً فى حد ذاتها، وإنما مرتبطة بالفكر، فالأدب والفن يرتبطان بالضرورة بهذين العنصرين (الفكر ، الفرجة)، – الفكر– المضمون يهدف للإقناع – الفرجة– الشكل تعمل على الامتاع، فى حالة من التوافق.

فقد وظف (بريخت) فى مسرحه التعليمى كثيراً من عناصر الفرجة، وقد اهتم أيضاً بجمهور الطفل وراعى أذواقهم، " حيث كتب (بريخت) مسرحية (قائل نعم) التى اقتبسها عن ترجمة إنجليزية لمسرحية (النواليابانية)، وقد أضاف إليها (برخيت) بعد مناقشتها مع تلاميذ المدارس، مسرحية مضادة سماها (قائلا لا) "[٦٦]

ونلاحظ أن استجابة الطفل لهذا النوع من المسرحيات، يؤكد احتواء مسرح بريخت على عنصر المتعة والتسلية والفرجة، فضلاً عن العنصر التعليمى.

ومن ثم فإن طبيعة المسرح المقدم للطفل، خلال فنون الحكى يتطلب نوعاً من أنواع الفرجة، التى تبنى على مجموعة من الأحداث المرحة والمثيرة، قادرة على شحن الأحداث وربطها، بحيث تجذب الطفل، وعلى الحكاء دور كبير فى اختيار عناصر الفرجة، التى تحقق المتعة والإقناع للطفل.

تطبيق على حكاية الديك والشمس[٦٧] **:**

(تصور لتشخيص الدور)

([٦٦]) عبد الغفار مكاوى– مقدمة مسرحية– الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس– بريخت– ع٦– القاهرة– الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ ص ١٢.

([٦٧]) سيد حجاب– الديك والشمس– وحكايات شعرية اخرى– غير منشورة.

يصوغ (سيد حجاب) حكايته خلال حلم يراه (الراوى– الحكاء) فى منامه، ثم يقوم فى اليوم التالى بسرده لأحد الأطفال، وخلال الحكاية يرى الراوى ديكاً يرتدى ثياباً، ويتحدث كما يتحدث الإنسان، وكذلك الشمس ذات الضفائر الذهبية.

والديك الذى يعد رمزاً للراوى فى الحلم، كما يتضح لنا فى النهاية، ضيق الأفق وقليل المعرفة، وهذا مايجعله يقلل من قيمة الشمس، ويحط من شأنها، فهو لايرى لها قيمة على الإطلاق، فالمال فى نظره له قيمة عنها، حيث أنه له قيمة مادية تعود عليه شخصياً، فالديك لايعمل عقله، ولايقدر الأشياء، عكس الشمس رمزاً للحكمة التى تستخدم العقل قبل الكلام، فتعطى للديك درساً، مفاده أنه لولا دورها الحيوى لما جاء وما استطاع البقاء.

إن كلام الشمس وسردها العديد من الحقائق، تثير فزع الديك، فتجعله يفر هارباً، ليصحو الراوى من نومه، وكأنه فر من الحلم إلى الواقع للحقيقة، التى كانت غائبة عنه.

وهذه الحكاية ببنائها، الذى يتميز بالتكثيف، لاتحتمل أن يعبث بها الحكاء، سواء بالحذف أو بالإضافة، ولكن عليه أن يعمل على إبراز مضمونها وجمالياتها عن طريق التشخيص بالصوت والجسد، كما يمكنه استخدام الأقنعة فى تشخيص دور الشمس والديك، وهى من عناصر الفرجة فى المسرح الملحمى، الذى يعتمد على التشخيص وليس التجسيد، مما يحقق التغريب، ومن ثم خلق مسافة تباعدية بين الممثل والحدث وبين الممثل والمتفرج، تجعله يعمل عقله ويفكر ومن ثم يتغير فيتعلم.

الأداء التشخيصى :

فى البداية يجب أن يكون الاستهلال مثيراً وجاذباً لانتباه الطفل، ويكون باستخدام نبرة صوت تحمل الاندهاش، وهى من عناصر

المسرح الملحمى، بغية الاكتشاف ومن ثم التعلم، فهى تعمل على إظهار غرابة الحلم، وإضفاء التشويق على الأداء.

أما انا يبنى شفت لك إمبارح حتة حلم

أغرب من أغرب فيلم

ثم يترك الحكاء لحظة صمت، قبل أن يشرع إلى مارأه فى الحلم، كى يعطى المتلقى فرصة للتفكير فيما رأه.

شفت الديك بطاقية حمرا وجلابية

واقف بيكلم شمس الصبحية

وكل مقطع يجب أن يعمل على انتقال الطفل من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ويمكن تشخيص دور الشمس بزيها والديك بزيه فى الخلفية على شرائح فيلمية من قبل آخرين، وهى أحد تقنيات بريخت فى مسرحه الملحمى فى تكثيف الحدث، ليأخذ الطفل إلى عالم الحلم.

وأن يرتدى الحكاء قناع الديك تارة والشمس تارة، وذلك بالتشخيص، الذى يتداخل مع الحكى لتأكيد العالم الخيالى.

والخيال أيضاً تقنية من تقنيات المسرح الملحمى لتحقيق التغريب، تتمثل فى نزع الحدث عن سياقه المألوف، وطرحه فى سياق جديد، أو بيئة غريبة إنه نوع من اللعب التمثيلى، الذى يعتمد على الخيال فى طرح مفردات جديدة وبدائل مختلفة للواقع.

ياشموسة ياأم ضفاير دهبية.

دهبك فالصو قصيه وارميه

يتغير صوت الحكاء، ليتخذ نبرة مصطنعة، ويقلد شكل الديك بالصوت وحركة الجسد، وعملية التقليد، هى التى يقوم عليها مبدأ التمثيل فى المسرح التعليمى الملحمى عند بريخت، التى تكشف عن عدم توحد الممثل مع الشخصية، وتكشف أيضاً عن شخصية – الممثل– الراوى

الذاتية بمعنى أنها تكشف وجهة نظره في الشخصية المؤاة، بمعنى أنه لايتوحد تماماً مع الشخصية المؤداه.

ثم ينفصل الحكاء من حالة تشخيص الديك، لينتقل مرة أخرى إلى شخصيته، حيث يقوم بوصف رد فعل الشمس بعد سماعها لكلام الديك.

الشمس انكسفت خالص

بقى لونها أصفر خالص

وقالتله بصوتها الدهبى

ثم ينتقل إلى حالة التشخيص، ليرسم صورة الشمس بثباتها وحكمتها، ويتخذ صوتها، الهدوء والرزانة، ويمكنه ارتداء قناعها، الوقوف على مكان مرتفع، وأن يأخذ وضع الثبات، ويقلد شكل الشمس فى استدارتها.

تقصد إيه ؟

يعود الحكاء للانفصال عن التشخيص، والهبوطد من أعلى المستوى المرتفع فى قوله (قالها) ، ثم يتشكل فى هيئة الديك، ويقول بسخرية لاذعة.

لو سبتى السما ونزلتى السوق

الناس حيبصولك من تحت لفوق

ويقو لو ودى تنفعنا بإيه

ثم ينتقل من حالة التشخيص إلى فعل الحكى مرة أخرى

فكرت الشمس الدهبية شوية

وقالت للديك

وهى هنا تتسم بالعقلانية، إذ تعمل عقلها وتفكر ، فهى رمز الحكمة، وباتزان وثقة تقول:

أنت ولافاهم حاجةياديك وعاملى فاكليك

ثم تأخذ فى تأكيد أهميتها، وينطوى حديثها على لهجة التوبيخ، التى تشعر الديك بضآلته.

دا لولايا عليك
لا كنت طلعت من البيضة
ولا كنت اتعلمت الغنا
والمزازيك

ويتقاطع التشخيص عن طريق تداخل فعل الحكى ببروز شخصية الحكاء

الديك المتكلم بلم
وجرى يا فكيك
من غير ما يحيى ولا يسلم

ثم يظهر الحكاء حالته الشعورية فى أثناء إفاقته من نومه، وهى حالة يعتريها الفزع، وهو مايجب أن يظهر فى أدائه الصوتى والجسدى.

وصحيت من نومى وأنا باصرخ واتكلم
خدوا كل فلوسى ورق ودهب ونحاس
وسيبولى الشمس ياناس
وسيولى الشمس ياناس

هذا التكرار تاكيداً للحقيقة التى توصل إليها، ودليلاً على التنوير، والتأكيد وهى من عناصر الفرجة، وهى من عناصر المسرح الملحمى لإيقاظ الوعى وإعمال العقل ومن ثم التعليم خلال اللعبة المسرحية.

فقد أشار (أبو الحسن سلام) [٦٨] أنه هناك " عناصر فرجة أسلوبية وهى مشتركة بين الصور المرئية والسمعية فى النص والعرض، ومن أ الافتتاح أو الاستهلال ومنها (التوكيد ، التكرار ، التنويع، التشخيص، الإيهام، التشويق).

(٦٨) أبو الحسن سلام – البعد الخامس فى أداء الدور المسرحى– مجلة كلية الآداب– المنيا ١٩٩٠ ص ١٠٦

المهم أن يتمتع الحكاء بالتلقائية والخيال فى أدائه، فالتلقائية والخيال هما الأساس، الذى يرتكز عليهما فن التمثيل، سواء أكان تجسيداً أو تشخيصاً. وهذا مايراه (ستانسلافسكى)[٦٩] حيث يقول " إن قوانين الفن هى قوانين الطبيعة ذاتها، فولادة طفل أو نمو شجرة أو ولادة صورة فنية ماهى إلا ظواهر من نوع واحد .

وبالعودة إلى اللعب الإيهامى التمثيلى عند الطفل، نجد أنه كلما ابتعد اللعب عن الشكل الاندماجى واتجه إلى الخيالى الموحى بالإدعاء والتشخيص، كلما كشف هذا عن النمو العقلى والمعرفى للطفل، وعن انتقاله من التفكير الواقعى إلى التفكير التصورى، وازدادت قدرته على استخدام الرمز، وبذلك يقترب لعب الطفل من المسرح الملحمى، الذى يحل التشخيص عن طريق التغريب محل الاندماج والمعايشة الكاملة للدور، فيسعى إلى مشاركة المتفرج فى اللعبة المسرحية، لا عن طريق الاندماج، إنما عن طريق الخيال، مما يساعد على ايقاظ الوعى، وإعمال العقل، ومن ثم التنوير.

هذا فضلاً عن أن هناك العديد من المدارس والاتجاهات فى إعداد الممثل، تقوم على التوازن بين الاتجاه التشخيصى والاندماجى، وهذا الاتجاه المتوازن بين الاتجاهين وهو الأقرب فى التمثيل للطفل لأن الطفل فى لعبة يمزج بين الاتجاهين التشخيصى والاندماجى.

وإذا كان لعب الطفولى التمثيلى ، يتطور عبر مراحل نمو الطفل ، من مرحلة الاندماج المرتبط بالجانب العاطفى الانفعالى إلى مرحلة التظاهر، ومن ثم تبادل الأدوار واستخدام الرموز والتجريد ، وتوظيف أشياء مألوفة فى أغراض غير مألوفة، مما ينم عن نمو عقلى وعن انتقال، فإن عنصر الإيهام فى لعب الأطفال فى مرحلة التشخيص ،

([٦٩]) ستانسلافسكى– اعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى– سبق ذكره ص ٤٨٥.

يكون مرتبطاً بالجانب الخيالى ، أكثر من الجانب العاطفى الانفعالى، وهذا الجانب لايرتبط بالشكل الإيهامى الاندماجى ، بقدر مايرتبط بالشكل الإيهامى الخيالى ، المتعلق باللعب العقلى التخيلى فى تمثيل الأشياء ومحاكاتها، فالطفل فى هذه المرحلة يدرك حالة الادعاء والتظاهر ، والفرق بين الواقع والخيال ، فى أثناء أدائه للدور، ومن ثم فهو لايكون منفصلاً تمام الانفصال عن الواقع ، خلال معايشته للدور، كما كان فى مرحلة الاندماج الكامل، حيث أن الطفل فى مراحل عمره المبكرة يفتقد إلى الإدعاء، حيث لايستطيع أن يفرق بين الواقع والخيال، وهذا مايفسر لنا كثيراً من الحوادث التى لقيها الأطفال عند تقليدهم للسوبر مان.

كما يتشابه تطور المحاكاة فى اللعب الايهامى عند الطفل ، مع تطورها عند الإنسان البدائى ، من الشكل السحرى التقمصى الفردى ، إلى الشكل التمثيلى الرمزى الجماعى، مما ينم عن إبداع فنى وشكل درامى.

فإن مسرح الطفل لايجب أن يكون مقصوراً على مخاطبة وجدان المتفرج الطفل وعاطفته ، عن طريق إثارة عمليات التعلم ، المرتبطة بالجانب العاطفى والانفعالى فحسب، وإنما يجب أن يتجه إلى مخاطبة العقل والوجدان معاً، ومن ثم فإن دور المتفرج الطفل فى العرض المسرحى ، يختلف باختلاف توجهات اللعبة المسرحية من المشاركة الوجدانية الاندماجية فحسب ، إلى المشاركة الوجدانية المرتبطة بالإبداع والخيال، ومن ثم تنشيط العمليات العقلية من التفكير والخيال والتخيل والاستدلال والاستنتاج والاكتشاف والربط والتحليل ، حتى يصبح لجمهور الطفل دوراً أكثر ايجابية ومشاركة فى اللعبة المسرحية. لذلك فإن المزج بين الاتجاهين التجسيدى والتشخيصى ، فى رأى هو أنسب المدارس للتمثيل فى مسرح الطفل ، والذى يتفق وطبيعة الطفل ذاتها.

وثم فإن التلقائية والخيال هما أساس الإبداع فى فن التمثيل، وهى البذرة الخصبة، التى توجد عند الطفل بفطرته، ويمكن من خلالها الانطلاق إلى شكل حرفى متخصص فى التمثيل، وهى القاعدة التى بدونها لايتم أى نوع من التزاوج بين المدارس المختلفة فى فن الأداء التمثيلى.

خاتمة البحث

تناول هذا البحث مشكلة توظيف اللعب الطفولى التمثيلى التجسيدى والتشخيصى فى مسرح الطفل، مع التركيز على الممثل فهو الركيزة الأساسية فى العمل المسرحى، الذى يقع على عاتقه التشكيل فى الفراغ المسرحى ، بصوته وجسده والمواجهة المباشرة مع المتلقى، لتوصيل مضمون المسرحية، فإن دور الممثل يظهر بصورة أكثر وضوحاً فى عروض مسرح الطفل.

فاللعب لايفارق الطفل فى كل مراحله، ولعب الأطفال هى وسيلتهم لإدراك العالم الذى يعيشون فيه، واللعب نوع من التمثيل الاندماجى والتشخيصى .

وقد ناقش البحث المحاور الآتية :

اللعب الطفولى

مفهومه – مراحل نمو الطفل (مرحلة الخيالى الذاتى واللعب الايهامى، مرحلة الخيال المنطلق واللعب الجماعى، مرحلة الارتباط بالواقع والبحث عن المثل الأعلى)، ومدى ارتباط كل مرحلة باللعب التمثيلى التجسيدى أو التشخيصى.

التجسيد فى مسرح الطفل :

المدرسة الروسية فى التمثيل : (المعايشة والاندماج المسرحى خلال منهج استانسلافسكى فى اعداد الدور المسرحى)

اللعب الإيهامى التمثيلى واندماج الطفل (الخيال– تركيز الانتباه والذاكرة الانفعالية– أجزاء الدور ومشكلاته) وارتباطه بمنهج ستانسلافسكى فى إعداد الدور المسرحى خلال المعايشة والاندماج.

تطبيق على مسرحية (الشاطر تامر) كنموذج لتجسيد الدور المسرحى.

التشخيص فى مسرح الطفل

المدرسة التشخيصية فى التمثيل (التغريب- والانفصال عن الدور) خلال منهج بريخت فى اعداد الممثل.

اللعب التمثيلى وتشخيص الطفل : (لعب الأدوار ونقيضها، تقليد الشخصيات، لعب أكثر من دور فى الوقت نفسه، توزيع الأدوار فى اللعب)

فن الحكى التمثيلى

الحكاء والجمهور ، اختيار الحكاية ، لغة الحكاية ، اختيار شكل الفرجة وعناصرها.

تطبيق على حكاية (الديك والشمس) كنموذج تشخيصى.

وخلال معطيات بحث الموضوعات التى ناقشها البحث خلال التحليل انتهى إلى :

- الأطفال يميلون بفطرتهم للمسرح، فهو أسلوب ناجح يحقق الكثير من الأغراض التعليمية والترفيهية والتربوية.
- إن التلقائية والخيال هى أساس الإبداع فى فن التمثيل وهى البذرة الخصبة الموجودة عند الطفل، ويمكن من خلالها الانطلاق إلى شكل متخصص فى التمثيل وهى القاعدة التى بدونها لايتم أى نوع من التزاوج بين المدارس المختلفة فى الأداء.
- إن هناك العديد من المدارس والاتجاهات فى إعداد الممثل ، تقوم على التوازن بين الاتجاه التجسيدى والاتجاه التشخيصى ، وهذا التوازن أقرب لطبيعة الطفل، حيث أنه فى لعبه التمثيلى يجمع بين الاتجاهين، فهو فى رأى أنسب الطرق للتقديم فى مسرح الطفل، حيث طبيعة الطفل ذاتها التى تجمع بين التجسيد والتشخيص.

- الطفل يميل إلى تجريد الأشياء من تفاصيلها، وتحليل تراكيبها إلى عناصر أولية، فالمسرح المقدم للطفل، يجب أن يتجه نحو الأطر العامة للشخصية ، ونحو التكثيف فى الصورة الحوارية.
- ولما كان الممثل هو الركيزة الأساسية فى العمل المسرحى، يجب الالتفات إلى أساليب التمثيل المغايرة للأساليب التقليدية، ومنها فن الحكى، الذى يمكن توظيفه باعتباره وسيلة اتصال محببة للطفل.
- يعتبر فن الحكى من أكثر وسائل الترفيه تأثيراً فى الطفل، بما يحقق أهدافاً إيجابية فى تنمية الطفل وتنشئته، ويشترك الحكاء مع الممثل فى كثير من المهارات، لكن الحكاء ينبغى أن يتحلى بكثير من المهارات والصفات الشخصية- التى قد لايكون لها دور فى فن الممثل لمسرح الكبار- التى تساعده فى عملية التواصل مع مشاهديه الصغار.
- تكتسب العناصر التشكيلية فى الفراغ المسرحى تجسيداً ، أو تشخيصاً أهمية كبرى نظراً لاعتماد مسرح الطفل على عنصر الإبهار.
- الفكاهة من العناصر المهمة فى مسرح الطفل، فيجب التأكيد على هذا العنصر وإبرازه، فى العمل المسرحى الموجه للطفل.

توصيات البحث :

يوصى البحث بضرورة الاهتمام بالورش التدريبية المتخصصة للممثل فى مسرح الطفل، لإكساب المهارات الإضافية اللازم توافرها فى مسرح الطفل.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر العربية والمترجمة

١– السيد سويدان – الشاطر تامر – غير منشورة.

٢– ألفريد فرج– **رحمة وأمير الغابة المسحورة**– القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

٣– برتولد بريخت – **نظرية المسرح الملحمى**– ترجمة: جميل نصيف (د) بيروت– لبنان – عالم المعرفة د/ت.

٤– ---------- **الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس**– ترجمة وتقديم: عبد الغفار مكاوى– ع٦ – القاهرة– الدار القومية للطباعة والشنر ١٩٦٥.

٥– بوريس زاخافا – **اعداد الممثل** – ترجمة توفيق المؤذن – القاهرة– مكتبة مدبولى ١٩٧٧.

٦– أحمد زلط . حسن شحاته . **دراسات فى مسرح الطفل** ط. دار المعرفة الجامعية . الأسكندرية .

٧– بيتر سليد – **دراما الطفل** – ترجمة : كمال زاخر لطيف– الاسكندرية– منشأة المعارف ١٩٨١.

٨– سوزانا ميلر– **سيكولوجية اللعب**– ترجمة حسن عيسى – عالم المعرفة– الكويت– المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٧.

٩– سيد حجاب– **الديك والشمس وحكايات شعرية اخرى**– غير منشورة.

١٠– فرانشيسكو جارثون تيسبدس– **مسرح السرد التمثيلى**– ترجمة: سمير متولى – القاهرة– أكاديمية الفنون ١٩٩٦.

١١– فردريك أوين – **برتولد بريخت – حياته** – أعماله – عصره – ترجمة ابراهيم عويس– القاهرة– دار ابن خلدون ١٩٨٣.

١٢- فوزى عيسى . **دراما ومسرح الطفل ط** . دار المعرفة الجامعية - الأسكندرية

١٣- قسطنطين ستانسلافسكى - **اعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى** - ترجمة: شريف شاكر - دمشق - المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٥.

١٤- ---------- **إعداد الدور المسرحى** - ترجمة: شريف شاكر - القاهرة- وزارة الثقافة ١٩٨٥.

١٥- ---------- : **اعداد الممثل فى المعاناة الابداعية** --- ---- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب د/ت.

١٦- ------------ **اعداد الممثل** - ترجمة محمد زكى العشماوى - محمود مرسى- القاهرة- مطبعة نهضة مصر ١٩٧٧.

١٧- محمد أبو الخير - **عرض عن سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم** - القاهرة- مسجد السيدة نفيسة ٢٢ مايو ١٩٨٦.

١٨- موريس فيشمان- **تدريب الممثل** - ترجمة نور الدين مصطفى - القاهرة- الدار المصرية البنانية د/ت

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :

١- أبو الحسن سلام (د) **مسرح الطفل** - الاسكندرية - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٤.

٢- ---------- **أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها فى المسرح العربى**- الاسكندرية- مجلة كلية الآداب ١٩٨٩.

٣- ---------- **البعد الخامس فى أداء الدور المسرحى**- المنيا- مجلة كلية الآداب ١٩٩٠.

٤- أحمد حمدى محمود- **ماوراء الفن**- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب د/ت.

٥- أحمد زكى - **المخرج والتصور المسرحى**- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

٦- أحمد نجيب - **التربية المسرحية فى مدارس الأطفال**- القاهرة - المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب ١٩٧٣.

٧- أرنولد جزل وآخرون- **الشباب من ١٠-١٦** - ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد - القاهرة- الادارة العامة للثقافة - الأنجلو المصرية ١٩٦٤.

٨- انتصار يونس- **السلوك الانسانى**- الاسكندرية- جار المعارف ١٩٨٦.

٩- جوليان هوليتون - **اتجاهات جديدية فى المسرح** - ترجمة أمين الرباط وسامح فكرى- القاهرة- مركز اللغات والترجمة- أكايمية الفنون ١٩٩٥.

١٠- ريموند جى كورسينى وآخرون - **نظريات التعلم** - دراسة مقارنة - ج٢ - عالم المعرفة - الكويت - المجلس الوطنى للثقافة والآداب والفنون - ديسمبر ١٩٨٦.

١١- سلوى محمد عبد الباقى (د) **اللعب بين النظرية والتطبيق**- الاسكندرية- مركز الاسكندرية للكتاب ٢٠٠١.

١٢- محمد فهمى عبد اللطيف - **الحدوتة والحكاية فى التراث القصصى الشعبى**- القاهرة- دار المعارف ١٩٧٩.

١٣- نبيل سليم على - **الدراما عند الطفل وفن الأطفال** - مجلة الفنون - ع٢٦- القاهرة- دار المعارف ١٩٨٥.

١٤- ولاد أولسون - جون ليولن - **كيف ينمو الطفل** - ترجمة : محمد خليفة بركات- القاهرة- نهضة مصر - د/ت.

١٥- وينفـرد وارد – **مســرح الأطفــال** – ترجمــة : محمــد شــاهين الجوهرى- القاهرة- الدار العربية للتأليف والترجمة ١٩٦٦.